

IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Eslero L. 30 - Sostentore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 11 - Novembre 1927

SOMMARIO: - S. CARAMELLA: Equivoci e chiarimenti sul romanticismo - A. CAJATI: I primi appunti novarezzesi - S. CARAMELLA: Ritratti dalle cose di Franche - Maritali-Orsini - Analogie degli ultimi vittoriani - J. A. Symonds - R. SPONZANO: Poete di Sicilia - N. S.: Appunti in margine al censuario toscano - M. OROMO: Note di teatro - Silvio d'Amico - UNO DEI VECCHI: La giostra del pugno.

Equivoci e chiarimenti sul romanticismo

Un panorama del mondo letterario contemporaneo non può prescindere a nessun costo dalla determinazione e dalla valutazione del problema romantico. Vane le speranze arditamente concepite dai neo-classici di seppellirlo onoratamente; vana in presunzione degli storiografi di averlo definitivamente chiarito e classificato e risolto; vana infine la baldanzosa protesta dei « novecentisti » di volerlo solennemente ignorare. Dni sarcofaghi istoriati, dalle pagine degli *in-octavo*, dalle tenebre dell'ignoranza esso grida la sua vitalità. E poiché in tempi di avviziata maturità e di sofisteria incipiente le questioni critiche vengono a far parte della stessa coscienza artistica, un problema di quel genere interessa la poesia non meno che la storia e la filosofia. Anche il puro artista e il puro letterato sentono il bisogno di accoglierlo e di accomodarlo in un cantuccio del proprio paesaggio mentale, dove se è possibile, stia abbastanza quieto da non disturbarli quando lavorano.

Siamo, veramente, sommersi dalle discussioni e dalle soluzioni dell'enigma, specie in questo anno di celebrazione del centenario del romanticismo francese, del Manzoni e del Foscolo. Ma proprio l'inondazione ci spinge a cercare qualche punto fermo, qualche isola non inattesa che permetta di vedere un po' meglio le cose: anche se abbia l'ingrata apparenza di toglierli dalla corrente viva, di relegarli nel dottrinario esilio dei malcontenti.

Primo equivoco: l'uso e l'abuso del termine stesso di romanticismo. Tutto ciò che non è classico, si denomina senza restrizione romantico: e sarebbe, si badi, già una specie di definizione abbastanza logica e convincente, come tutte le definizioni di carattere negativo. Se non fosse che, poi, si scopre che nel classicismo « veramente inteso », ovvero nel neoclassicismo, c'è tutto quello che di buono potrebbe aver portato il romanticismo classico: e allora si comincia a non capire più un acca. Spostiamo una cantonata, e troviamo che romanticismo si chiama, con un semplice passaggio di tono, tutta la cultura postclassica, a partire dal cristianesimo come prima rivoluzione romantica contro la signoria dell'Intellettualismo e della pura forma, o addirittura a partire dal dionisiacismo antiapollineo. Una svolta ancora, e l'etichetta romantica si trova applicata, con anpi fregi e motivi ornamentali, al barocco e al rococò, alla Nuova Eloisa e al *Giovine Werther* (per non dire dello *Jacopo Ortis*), al sansimonismo e al neoguelismo, insomma alle porte più disparate. Un viaggio nel paese del romanticismo, secondo le guide già compiute della storiografia contemporanea, conduce a disegnare una carta geografica assolutamente caotica, con un mirabile intrico di frontiere e un meraviglioso mosaico di pezzi gialli, rossi, azzurri, bleu, rosa, porpora, violetti, arancione che può far la gioia di più di un pittore futurista. Nessun trattato di Agnoscenza potrà mai metter la pace in una simile Europa. Ma i suoi legislatori fanno come il Rosmini quando gioveva a sceccarli (secondo una felice notazione del *Diario del Bonghi*), che appena notava un errore dell'avversario, subito gli si enlava sopra come un uhihio: e così questi filosofanti a tutti i costi pescano, con l'aria di puri metafisici, nel torbido della storia.

Secondo equivoco: la definizione del romanticismo da punti di vista pratici, vale a dire morali e politici. Romanticismo diventa sinonimo di moralismo, o di moralità nuova e intima; sinonimo di neocattolismo; sinonimo infine di liberalismo religioso e sociale. E pazienza per la sinonimia, che potrebbe aiutare a comprendere la natura di certi movimenti spirituali; ma il guaio è che si passa dalla sinonimia all'identificazione, col risultato di restringere in misura così spaventosa i confini della regione romantica, da non potervi più coabitare poeti e pensatori strettamente contemporanei e contemporanei. Né vi è torto più grande che si possa recare alle idee fondamentali del romanticismo: poiché, rinchiusi nei confini di una moralità più o meno provvisoria, esso perde precisamente quel che di più proprio e di più grande ha mai posseduto, che è il senso dell'infinito. Eppure ancor oggi vediamo recentissimi movimenti letterari e culturali, come l'europeismo (viziato esso stesso dal predominio di motivi extrastetici e puramente pratici), nutrirsi di questa interpretazione in diciottesimo dell'epoca romantica e interessarne addirittura una grigia

Terzo equivoco: la pretesa di poter scindere nel complesso movimento romantico la filosofia della poesia, — quando proprio il romanticismo insorse a rivendicare l'unità della vita spirituale e a cercare di ricostituire la trama spezzata o contorta dal classicismo: o di sostituire alla filosofia peculiare del romanticismo idee e sistemi che semplicemente le si posero a fianco e ne trassero alimento per ringiovanire. Tendenza pericolosa, e a doppio taglio, perché una volta saltate certe barriere poste dalla storia e postulati e dal buon senso non si sa dove si vada a finire. Così un critico italiano di acuto ingegno e di fine gusto come il Galletti poté per un certo tempo, identificando il genuino romanticismo col manzonianismo, sostenere la tesi dell'assurdità e della mostruosità del romanticismo germanico. Quando è chiaro che, restando salvo il carattere originale e indispensabile del manzoninismo, tutto quello che esso ha di romantico si ricollegna facilmente al romanticismo originario: e che i romantici del *Conciliatore*, pur assumendo una personalità artistica e culturale tutta italiana, si chiamarono romantici per le loro parentele letterarie di oltr'Alpe, alla cui determinazione il Galletti stesso ha notevolmente contribuito.

La sequela degli equivoci potrebbe continuare. Tanti sono, che con grande ingenuità la Croce, con quella sua peculiare capacità di sgombrare vigorosamente dall'aria le cose ibride e incerte, poté dimostrare che una definizione del romanticismo è impossibile e che in fondo il romanticismo come blocco unitario europeo di idee e di opere e di movimenti non è mai esistito. È vero come assillare il romanticismo classieggianti, manzoniano, illuministico degli inglesi all'idealismo magico di Novalis e di Tieck? come affrettare in via immediata *Réne* e Renzo Tramaglino *Corinne* e la *Monaca di Monza*? se non per via di rapporti evidentemente secondari e non essenziali. I quadri paralleli di svolgimento così del preromanticismo come del romanticismo nei vari paesi europei, — quadri ancor di recente ricostruiti con molta chiarezza da Paul van Tieghem, — accrescono l'incertezza per il tumulto delle date. Qual è, per esempio, il vero romanticismo francese, quello del 1800 o quello del 1927? E si arriva facilmente a una confusione habelica.

La confusione comincia a schiarirsi quando si riflette che in genere la radice di tutti questi equivoci è l'equivoco fondamentale in cui rimane presso la maggior parte degli storici e dei critici il concetto di modernità, o se si vuole, la distinzione fra l'antico e il moderno. L'incertezza predominante intorno a una distinzione di tale importanza fa sì che si vada in cerca del contenuto più ricco possibile per nascondere l'intima vacuità del concetto: e si trova infatti abbastanza comodo adagiarsi nel ricco letto dell'idea romantica. Ma proprio l'idea romantica non si può vedere nella sua giusta luce se prima non ci rendiamo conto del clima storico in cui è nata e cresciuta vertiginosamente, cioè del clima moderno. Il Fennelli, forse unico sui qui dei critici del romanticismo, ha avuto il gran merito ai miei occhi di scoprire questa necessità e di fare del problema così impostato la premessa critica del suo *Romanticismo italiano* (Torino, Bocca, 1927) e di illuminare così in modo sicuro il suo avventuroso pellegrinaggio per le terre della poesia romantica. Un poco di simil merito spetta anche al *Baretti*, che sempre ha cercato di raggiungere e di indicare una posizione precisa secondo questa linea.

Molto invero di quanto si attribuisce al romanticismo è caratteristico senz'altro della modernità. Concetto dello spirito come sviluppo e creazione, in contrasto con la teologia e la metafisica degli antichi; principio della soggettività e della certezza in opposizione all'ideale della oggettività e del vero non certo; affermazione del valore dell'uomo, signore della natura; primato della volontà e della vita attiva, contro l'ideale della pura contemplazione; trasformazione dell'Intellettualismo naturalistico in razionalismo umanistico; liberazione della poesia dalla retorica, della fantasia dalla tirannide dell'Intelletto; celebrazione e attuazione del progresso sopra le « stasi », dell'infinito sopra il finito; personalità, libertà, individualismo... Tutto questo, e altro ancora, è semplicemente modernità, non romanticismo; tesoro spirituale di un'era nuova della storia umana che ha principio

col Cristianesimo e che non è ancora, per la nostra ventura, giunta a termine. Senza dubbio, quest'epoca non si è delineata, né i suoi principi si sono affermati da un giorno all'altro. Con Gesù e Paolo il concetto dello spirito, con Agostino l'intimità del vero, con i Comuni l'economia borghese, con l'Umanesimo d'Aquino e Dante la riforma dell'Intellettualismo, con l'Umanesimo il valore dell'uomo, con la Riforma e la Controriforma la nuova moralità, con Copernico la nuova astronomia, con Galilei e Newton la nuova fisica, con Cartesio la soggettività del conoscere e la supremazia della ragione: ciascun principio ebbe la sua data di nascita, come aveva avuto la sua gestazione. E ognuna di queste date, relativamente a quel principio, può essere la data storica della modernità. Su tutti i tempi, da Cristo in poi, s'agita per altro il gran dramma della personalità e della libertà morale, il più schiettamente moderno di tutti i valori con cui si collega.

Ora, nel Sei e nel Settecento, questa complessa e ricca atmosfera dello spirito moderno era in sostanza creata. Un intenso fervore di idee e di opere, come prima non si era mai sperimentato, permetteva di considerare orgogliosamente barbarie e *Medo-Evo* la lenta e sicura opera dei secoli che avevano preparato i nuovi tempi, di scalzare definitivamente l'autorità degli antichi, di giudicare insussistenti o illusori gli ostacoli che la stessa umanità poneva al suo progresso. Ma, s'intende, i risultati raggiunti erano ancora in realtà discutibili e modesti. Le idee madri, i problemi tipici su cui s'impostava tutto l'edificio della modernità erano ancora le idee e i problemi degli antichi: rinnegata ogni giorno, ogni giorno la classicità risorgeva nei figli ribelli. Le singole correnti novatrici, campo per campo, avevano pur sempre davanti a sé vinti ruderi da abbattere per poter ricostruire: e il loro più sicuro rifugio erano tuttavia quei ruderi, nei momenti dell'incertezza o della disperazione. Che se la religione, la morale, l'economia e la scienza potevano dirsi abbastanza rinnovate e rifatte per non temer alcun pericolo da una simile condizione, non così poteva dirsi per l'arte, per la filosofia, per la politica. La coscienza di questo rischio e della necessità di escirne per salvare definitivamente le sorti dello spirito moderno, generò alla fine del Settecento tre rivoluzioni: la rivoluzione francese, la rivoluzione kantiana, la rivoluzione romantica. La grande avventura della rivolta al passato, dell'incendio delle tradizioni, del balzo nel vuoto, fu tentata una volta ancora con energie di inaudita violenza. Condensata in un cinquantennio, dentro termini ristretti, esplose una delle più brusche variazioni della storia umana. E l'esplosione fu così violenta e demolitrice, che a tutt'oggi il paziente lavoro di riassetto, di ordinamento e di sintesi immediatamente ripreso dall'umanità europea non è ancora giunto a risultati soddisfacenti: tanto da giustificare la fervida nostalgia del passato in molti intelletti, e da autorizzare più d'uno a dubitare se uno sforzo promettevo sì grande come quello a cui si abbandonò tutto l'Occidente fra il 1780 e il 1830 non abbia per avventura segnato l'inizio di un indebolimento fatale e di una irrimediabile decadenza.

La rivoluzione francese si appropriò senza altro il merito di tutto il secolare travaglio della politica moderna; e la filosofia kantiana si impossessò di una già matura elaborazione di principi speculativi; il romanticismo, filiazione diretta del kantismo, si impadronì di tutto quanto il frutto della modernità che traboccava per la breccia aperta dallo spirito rivoluzionario. Kantismo e romanticismo (posto che non si possono storicamente distinguere) stabiliscono in modo definitivo i principi della soggettività del conoscere, dell'universalità della ragione, della libertà dello spirito; danno nuovo nascimento al senso della storia; riformano l'estetica, il gusto, la tecnica letteraria in conseguenza di quei principi; portano il problema della personalità umana e della libera individualità a un punto di sviluppo così alto che potrebbe già dirsi una soluzione. Tutto il rimanente multiforme bagaglio del romanticismo o è derivazione secondaria di questo nucleo centrale (e le derivazioni sono sempre varie e contingenti) o è di origine indipendente dal romanticismo ma in esso ha preso vita e luce più intensa e ne ha seguito così le fortune. Di questa seconda specie, a mio modo di vedere, è ogni specie di contenuto e di indirizzo poetico attribuito o riferibile al romanticismo: come per esempio l'amore dell'esotismo, o il sentimento della natura come vita profonda, o la interiorità della lirica, o il culto della biografia, o l'egotismo di tipo Byroniano, o la magica esaltazione della fantasia — e via dicendo. E sopra-

tutto della seconda specie sono le grandi opere poetiche nate sotto l'insegna romantica. Perché la poesia e i poeti sono essenzialmente distinguibili dal clima in cui nascono e di cui si nutrono. Sarebbe anzi curioso, sebbene di queste ironie la storia umana non sia avara, che proprio il romanticismo esaltatore della libera individualità si fosse in pratica manifestato come la più gigantesca irregimentazione di ingegni che mai sia stata concepita. E nessuno più degli stessi poeti romantici si sarebbe meravigliato se qualcuno avesse loro detto che la poesia in cui cercavim di dare tutti se stessi era l'espressione di un platonico sistema di idee di valori e di temi. L'irregimentazione del romanticismo come sentimento, passione e poesia è stata in realtà fatta dall'inguaribile classicismo della storiografia accademica. Abbiamo chiamato, ciò non ostante, e continueremo a chiamare romantica questa vasta e concreta materia di storia e di critica: ma solo in quel senso relativo che si è chiarito. E meglio varrebbe, se non fosse invalsa tale abitudine, usare attributi più ampi come « moderno », o più ristretti e conformi ai singoli casi.

Si dirà che in questo modo il romanticismo si riduce a un campo così ristretto e identicamente semplificato da imperversare in modo impressionante. Ma chi può pensar questo non ha invero alcuna conoscenza sicura dei principi romantici e della loro intima ricchezza. La lettura di qualche interpretazione sicura e profonda (come son quelle del Fennelli sul romanticismo germanico e latino, del Seillière e del Souriau per il romanticismo francese, del Saintsbury per il romanticismo inglese, del Walzel per il romanticismo tedesco), o addirittura la meditazione diretta dei grandi testi della poetica romantica (come il *Corpo in letteratura diammatica* dello Schlegel, *De l'Allemagne*, il *Sartor resartus*) basti per convincere che dal solo principio della soggettività del bello e della libertà della fantasia eretice può essere tratto un tesoro di valori spirituali, non ancor oggi interamente scoperto e tanto meno esaurito. Veramente vi si contempla in formazione di un mondo. E tutto l'Ottocento vi ha attinto senza esitazione e senza riserva: così l'Ottocento romantico come l'Ottocento neoclassico; con tutta sete e con tanta fame da perdere spesso il senso e il criterio della discussione e della scelta.

In questo senso appunto tuttora vive e tormenta il problema romantico: che dei principi del romanticismo molti ancora attendono di essere interpretati. Gli stessi grandi romantici, nell'impeto della ricostruzione e della sintesi si affrettarono a mescolarli ibridamente con quanto di meglio e di più notevole offriva la tradizione, dimenticando rapidamente i contrasti per cercare di ricongiungersi alla grudezza del passato. Il culto della dialettica e della storia li indusse a tradire il vessillo della libertà: e nessuno verso i vinti fu più liberale di Prometeo liberato. Perciò ai nostri giorni, privi — non sappiamo se per buona o cattiva ventura — di quel mistico *palcos* che accieca i grandi protagonisti del Dramma romantico, ma con minimo più posato e più caro sentiamo la necessità di rivedere, di valutare, di sfruttare a fondo le idee principi del romanticismo. Forse più che le glorie e gli splendori, le degenerazioni e le esagerazioni le hanno messe a uoto in tutto il loro vigore. Tanto è vero che proprio dopo la così detta decadenza della poesia romantica s'inizia la profonda revisione e assimilazione critica del romanticismo da parte dell'estetica contemporanea. Può darsi che in mezzo alla desolata bosaglia della letteratura novecentesca, fra sterpi e spuntoni proceda più rapida la nostra dura fatica.

SANTINO CARAMELLA

Definizione romantica della musica

Beato colui che quando sente il solo tenore sotto i suoi piedi può salvarsi serenamente sopra le note leggere e, abbassandosi con esse si culla dolcemente, o lieto danza e con tale piacevole gioco scorda i suoi mali! Beato colui che (affaticato dal mestiere di sfibrare i pensieri in più fini pensieri e sempre ancora in più fini, mestiere che immiserisce l'anima), si abbandona alla forza dolce e potente del desiderio che dilata lo spirito e l'innalza ad una bella fede. Solo questa è la via per un amore universale che tutto abbraccia, e solo con questo amore si giunge vicino alla beatitudine divina.

Quella è la più magnifica e meravigliosa immagine che io sappia abbozzare della musica, e solo con questo amore si giunge vicino alla beatitudine divina.

W. H. WACKENRODER (1773-1798).

Primi spunti novecenteschi

Con intensa, raccolta volontà ho gustato l'epitaffio col quale Leo Longanesi ha, nell'ultimo numero dell'*Italiano*, celebrato la morte del bontempelliano Novecento. E molto più il mio piacere era vivo e mordente quando pensavo di essere stato uno dei pochi a dar carta bianca e vistosi incantamenti al tentativo, su cui allora il Baretti disse invece cose giuste e ragionevolissime. Io al contrario giulivo tanto oltre al suonare la fama, da farmi appioppare della «pena d'oca» dal Malaparte, rappresentante della corrette che teneva a distinguere fra Bontempelli e la rivista. Ohibò, che spasso leggere oggi nel foglio bolognese: «Il goo, per chi non lo sapesse, era un grosso fascicolo mai stampato, col quale si voleva a tutti i costi esportare in Francia quella letteratura che alcuni scrittori italiani importavano da Parigi» e veder trattato di «brodo d'oca metafisico» le prefazioni teoriche intorno alle quali si disputò per dei mesi! In verità, non dispiaceva a Longanesi, il primo fascicolo del Novecento si lasciava sfogliare, e i guai vennero dopo con le nuove reclute e con l'insistere sino all'esasperazione sopra motivi che l'*Italiano* sapientemente cataloga: «La vita dei clowns, della donna cannone, della pulce ammaestrata, del lift, del barman, del suonatore di ottone, L'Argentina, l'isola di Cuba, il Perù, la Florida, Sciagami, la Liberia, il Polo nord, la Colonia del Capo... Gli ermafroditi, i pederasti, i mulatti, gli spagnuoli di madre portoghese e di padre armeno... Il bar, il tabarin, il cinematografo, il saxofono, i balletti russi, l'arte negra, la boxe, il rasoio di sicurezza... Josephine Baker, Landru, Charlot, il circo equestre...». A esperienza conclusa (raccolgo però la voce che «goo» non tarderebbe a rinascere) non si vede che cosa abbiano guadagnato i suoi iniziatori, uomini di buona fede e del cospicuo illusione. Allora, un anno fa, capitava di trovare Bontempelli entusiasta, e persino di comprendere la sua idea come atta a favorire un rallentamento di certi nodi faziosi, e l'aprirsi di un periodo di maggior libertà letteraria. Oggi si capisce che la sua fu una creatura nata uale, e destinata a morire giovane.

Bontempelli è uno scrittore instabile. Cominciò con degli esercizi classici e franciani molto garbati e piacevoli, poi passò a bandiere spiegate nel futurismo, indi fu novelliere, comediografo e commentatore, ma sempre con un piede alzato, e un intimo malcontento. Da cui forse è sorta quella sua sistematica mania di stupire il lettore o con dei paradossi che facciano indignare il pacifico borghese che li prende sul serio, — o ha torto —; o con delle novelle in cui la trovata fantastica non deriva mai dalla ispirazione, ma da una ricerca accanita, faticosa, volutamente mirante all'assurdo, e che raggiungono una tetraggine uggiosa incommensurabile, sì che vanno perdute le qualità di vivezza e precisione, del cupo splendore onde sono famose in ispecie talune pagine dell'*Eva ultima*. Il tormento di Bontempelli sta nella sua caccia alla modernità, nel suo ansioso desiderio di avere una materia nuova su cui lavorare. Par che gli sia seccata la fonte che la realtà quotidiana e l'immaginazione storica offrono all'artista e al moralista, e che egli astragga naturalmente dalle passioni anche più elementari ed antiche. Tagliato così fuori da un'immensa zona ispiratrice, si arrampica sugli specchi, vive di ritagli e di truccoli. L'equivoco profondo entro cui si dibatte tanta vera o presunta arte novecentista è che la vita, la civiltà, l'uomo cominciano oggi, e che prima del 1914 era il caos. Ah, che piacere poter citare ancora Longanesi: «I funi e i colli, le piante e gli uccelli, il mare e le stagioni, e le altre cose eterne della natura non esistevano per il nevrastenico goo: solo il frastuono, le luci violente e la monotona architettura di New York lo esaltavano. Questo povero ragazzo non riusciva a concepire che l'artificio e il provvisorio, il dettaglio e l'incompleto, l'esotico e l'inconsistente. Per una bolla di sapone, per il fischio di un treno, per un automa, per un occhio di vetro, per un lampo all'agnese, per una quinta per una combinazione di numeri o per la fotografia di una casa in costruzione, goo avrebbe dato l'osso del collo. Amava far parlare gli oggetti, studiare lo serichio degli asel, far nascere tragedie da un nonnulla...» (Su queste — che passano per *evesie* — ci andiamo battendo da anni, e in condizioni non agevoli. Ma è, pare, molto difficile trovare dei contraddittori che si leggano il *Roman américain d'aujourd'hui* di Michaud o l'inchiesta di André Siegfried, e che non prendano il nostro anti-miracolo e anti-simplismo per uno sgradito atteggiamento politico).

Per Bontempelli, l'uomo e l'arcopiano nascono saldati, e non c'è via di scampo: i suoi personaggi finiscono sempre per volare, magari appesi all'arcobaleno. Che cosa crede di rinnovare o rinfrescare, con le sue — anche graziose — fantasie? Son cose da far crepare dentro stizza e dispetto dover rimandare eternamente questi rivoluzionari a scuola dagli psicologi e dai moralisti, e persuadere per esempio Corrado Alvaro, cioè il miglior scudiero di Bontempelli, che la sua via è quella del racconto provinciale, regionale, del realismo amaro e ingrato, di un Giovanni Episcopo senza romantiche. Nessuno di noi ha letto con simpatia più cordiale ed aperta *L'uomo nel labirinto*, né voglio perdere l'occasione di segnalare qui come — insieme al *Diavolo di Baccelli* — il più interessante romanzo artistico dell'annata che sta per finire. Eppure, anche Alvaro insiste soverchiamente sulla cifra novecentista, su certi zibaldoni sanseondiani in cui il suo stile duro e forte

si smarrisce e si fa opaco. «Quando comincio a scrivere — dice oggi il Longanesi — aveva letto Poe senza capirlo, Apollinaire, Mark Twain, Shaw, J. Jerome, Cecoff, Sherlock Holmes, Petrolini, aveva conosciuto tre o quattro emissari bolscevichi e aveva bevuto uno zabaione al Café de la Rotonde». Cattiva educazione letteraria, soggiungiamo noi. Non che Poe, Shaw e Cecoff portino alla corruzione e siano dei *mauvais maîtres*. Ma gli altri! E Longanesi tace di Cocteau, dei surrealisti, di tutti quei bravi ragazzi che si imitano oggi coac, al tempo della vituperatissima *Voce*, imitavasi Mallarmé e compagni. Stupide scimmiettature della Francia meno considerata e stimabile, proprie a sudamericani e balcanici, e da cui la nostra grande tradizione dovrebbe guardarsi. Invece, grazie ai novecentisti siamo appunto al r.c.alco delle riviste e dei claus, e trovi il ragazzino che si entusiasma di aver magari incontrato un certo Schwab, di cui solo l'anno scorso ci occorre di leggere il primo impaccio di romanzo. Di questo passo, a furia di infantilismi, avremo anche noi la nostra *pouponnière* di talenti! E, cosa abbastanza curiosa, questi eretici di Cocteau e di Radiguet ignorano — che so io — uno scrittore altrettanto d'avanguardia, ma di spirito frizzante e francese, Toullet; e si contengono a chiedere Rivière invece di saggiar Carco o Mayraie. Né sanno quanto a Parigi ci si beffi del loro provincialismo ingenuo: — Pensate — mi diceva pochi mesi fa un professore del Collège de France molto aperto alle correnti internazionali e di agilità spirito, Paul Hazard — che a Rio de Janeiro esistono dei surrealisti più surrealisti di quelli che abbiamo a Parigi!

Che cosa penseranno i nostri novecentisti di un libro le cui conclusioni li feriscono nel vivo molto più degli appunti di un povero critico da *feuilleton* come lo scrivente; ossia de *I girondini del novecento* di Mario Vinciguerra? Dopo avergli con tutta libertà detta la mia opinione sull'interpretazione del *petarchismo*, — e fu sfavorevole —, ammirò oggi a buon diritto il suo nuovo studio. In materia di letteratura, caro Vinciguerra, mi troverete sempre persuaso d'aver ragione; in fatto d'idee e d'interpretazione, questo andrò benissimo d'accordo. Quando scrivete: «Io non vedo che un grande affacciarsi — specialmente in alcuni circoli letterari francesi — per mettere alla luce un pensiero novecentesco...». «Neoromanticismo» è un motto d'ordine, che circola con qualche successo... Per ora questo nuovo slancio romantico si sviluppa parallelamente ad una andace ed intollerante presa di posizione della nuova generazione, ad un diniego, da parte di questa, di riconoscere l'esistenza dei legami spirituali con le generazioni immediatamente precedenti... I giovani scudieri della letteratura europea, in generale, fanno ancor la veglia dell'anni davanti agli sendi incrinati di un vecchio intellettualismo anarcoide e malsano, mezzo niciano, mezzo decadente, con qualche nuova più forte pennellata di *fascino slavo* — che era poi in parte gerunianesimo di rimbalzo —: il tutto di un harocco sgraziato. Né ci si può illudere di mettere i piedi fuori dello stagno col «prohabilismo» di un Valéry — sia pure di squisita fattura — o con le meno squisite ombre cinesi di un Pirandello: che sono i fenomeni tutti di una esasperazione di cerebralismo. Tutto ciò non è che degenerazione dello stato di spirito che era alla base della letteratura degli ultimi anni dell'Ottocento — mi avete assolutamente consentito allo stesso modo di quando operate una così illuminante distinzione fra la mentalità giacobina e lo spirito girondino studiando, a partire dalla proclamazione dei diritti dell'uomo, le ondate della rivoluzione e della reazione sino al dopoguerra. Le pagine intorno agli aggregati marginali della borghesia, ai fattori ideologici della Rivoluzione francese e all'equilibrio liberale; quelle in cui mostrate la variabilità dei caratteri del parlamentarismo, lo sgambetto di Lassalle e Marx, e la reale fisionomia di Sorel sono di un eccellente critico. Quanto al presupposto fondamentale storico, cioè alla necessità, per una «civiltà rivoluzionaria», di originare una religione, non ho che da rimandarvi a un mio vecchio articolo sulla «Rivoluzione protestante» del Gargale per spiegarvi il mio completo disaccordo. Ma la tesi dei *Girondini del Novecento* non ha bisogno di esser approvata in tutto e per tutto perché il libro diventi il più vivo, animoso e geniale pamphlet da tempo apparso fra noi.

Mario Vinciguerra raggiunge dunque gli antinovecentisti sul loro terreno della revisione delle idee e degli istituti dell'Ottocento, e della necessità di non tagliare i ponti con la tradizione. Se Bontempelli ed i suoi amici si fossero sviluppati organicamente invece che procedere alla ventura lungo le vie del cosmo-politismo letterario, non avremmo oggi il desolante vuoto della produzione contemporanea italiana, a riparo al quale certo non giova il protezionismo di Bellonci (che si propone di dar il bando agli articoli e alle recensioni delle opere straniere), o la proposta di quel tal gruppo di autori per abolire il critico letterario nei quotidiani. Che ci siano, oggi, in Italia dei libri di cultura a cui non si rende il debito omaggio è un fatto, e siamo d'accordo per deplorare le due colonne accorate al romanzo del primo disgraziato, e il silenzio che accoglie il saggio di critica e di storia, la oculata e ingegnosa riedizione di un classico. Ma non si tratta di deliberare: trascurate Maurois per il tal motivo, Wells per il talaltro. Bennet o Mann o Unamuno per non so cosa: bisogna togliere dalle terze pa-

gine dei nomi inutili, della materia ingombrante, suscitare un po' di gentilità giornalistica negli specialisti (pensate alla garbata e vivace e anche pittoresca maniera delle note di Cesare De Lollis, Mario Praz, P. P. Troupée e di alcuni altri universitari che non nomino) ed «allevarli». (Ma i poveri direttori di giornale ne hanno il tempo e la voglia?). Così pure, perché ve ne pigliate con il cosiddetto critico letterario se non per tentare di far passare, firmati da amici o da complici, trafiletti od articoli elogiativi, in luogo delle veati righe che egli trascorrerà in vi dedicherebbe? A parte la inconcessa per quanto ridicola fede nella pubblicità giornalistica (ci son libri di cui, dopo dieci articoli non si è venduta una copia, ed altri che scompaiono d'un fiat; perché non mi accusate d'insinuazioni politiche, vi cito il caso della *Nase degli eroi* della Tartarini) non c'è oggi, in nessun giornale, un critico che abbia l'autorità e il seguito nel pubblico che ebbero ieri Thiovez e Borgese, Tighe e Janni e Ambrosini, in un campo ancor più modesto, Domenico Oliva e Dino Mantovani. Molto argutamente un collega della *Fiera* che di certe cose ha avuto esperienza diretta e personale, ha tracciato l'immagine del critico da giornale, povera creatura vittima di una miriade di pretese, da tutti avversata: dal direttore, che trova la sua prosa poco interessante, all'autore, non mai sazio; e che deve conciliare la coscienza con molti buoni sentimenti altrui, e anche con qualcuno cattivo. Coloro che gridano tanto dovrebbero espriare le loro querele facendo sul serio, per sei mesi, il critico da giornale, che riceve quattro libri nuovi al giorno, dieci lettere la settimana, e che — mal pagato com'è — dovrebbe avere una seconda vita per leggerli senza riflettere la carta stampata che gli mandano, e quattro periodici a sua disposizione per renderne conto. Fare il critico da giornale, anche *cum granu salis*, vuol dire non aver più un quarto d'ora per riaprire un classico, un pomeriggio per veder di chiarire una questione, una settimana per documentarsi sopra un soggetto che risale nuovo. Chi è uscito da tale galera si propone di non rientrarvi più, e guarda ai libri nuovi come il pappagallo al prezzemolo. Ha ricquistato la libertà di vagabondare dove gli piace, di gustarsi i soli libri degli amici: quelli che lo attraggono e che si è scapato con tanta riflessione, di prender sottobraccio un classico, di annusare gli stranieri, di perdere un mese dietro un'opera che non aveva mai letto, di scrivere dieci articoli all'anno. Da questo paradiso egli guarda ora i poveri confratelli rullati a dar conto del nuovo capolavoro dei signori Bocchi, Beltramelli, Gotta e compagni, attraverso suntuosi affumosi e movimentati; e se pensa che dei gruppi di autori vorrebbero morti questi disgraziati conclude che esistono, al mondo, delle persone ben crudeli.

Scagliandosi contro gli attuali movimenti pseudo giovanili, Mario Vinciguerra conclude: «Bisognerebbe che essi siano riconosciuti per quelli che sono: o falsi giovani o giovani precocemente invecchiati e già impotenti a gridare verso l'avvenire; e che si additino ad esercitare la funzione che ad essi spetta: funzione non primaverile ma autunnale, di foglie cadute, prossime a diventare humus al di sotto delle zolle fresche, che domani brilliranno al sole smaltate di verde...» e se si esamina a questo lume il novecentismo nei suoi ranghi più seri — certe cose stanno alla letteratura come il caffè-concerto ai buoni vecchi teatro di prosa — se ne vede la formazione singolarmente eterogenea. Quali legami potessero unire il paesano Malaparte e la sua «Italia barbara» alla natura di sifide di Bontempelli nessuno sa, seppure per un tempo si sia potuto credere a una loro alleanza per la riabilitazione dell'intelligenza e per la difesa della creazione letteraria in un'atmosfera più libera. Alvaro a sua volta si è provato a scrivere come un fedele scudiero, ma il suo temperamento asprigno di calahrese suonava terribilmente sullo sfondo futurista della rivista, e più egli — a differenza di Malaparte, portato verso Longanesi, e che oggi ne ha potuto firmare l'epitaffio — si accostava a Bontempelli, più le forze gli venivano meno. Rifuggiosi allora in certe vite di santi che sapevan di Giosué Borsi e di Tommaso Gallarati Scotti lontano un miglio; ma avrà finalmente capito che dopo il bellissimo «Viaggio di nozze a Napoli» certi scarti non sono più permessi? Bontempelli sembra aver lasciato a Malaparte e a certi redattori dell'*Italiano* il compito di proclamare alcune delle verità a cui ci andiamo associando, ed aver ripreso le mosse dall'ultimo *Secolo*: «Interpretazioni» e novelle. Ci dorremmo se credesse che gli vogliamo male, quando invece facciamo nostro l'augurio di Gobetti a Missiròli: «Sempre pronti a girare sulle tue risorse di scrittore». Il giorno che tornerà al classicismo da cui era partito, ci troverà sulla soglia a braccia tese: oggi, è ancora tanto giovane da ruzzare con gli arcopiani, gli arcobaleni, il «Cuore» del De Amicis, ed altri trasulli che danno le palpatazioni ai meschini borghesi lettori di giornali o contemplatori delle leggiadre forme di Marta Abba. Ha tanto giocato con Novecento che lo ha rotto; niente di male, e tanti auguri se lo farà risorgere con altre penne, come si sussurra. Soltanto, lo faccia in lingua italiana, perché altralpe di taluni scherzi ci si diverte troppo. La rivista ha continuato la incubazione di Solari ed Anante, tenuti a battesimo proprio qui al Baretti dal Gobetti, e i due prospereranno, se avranno giudizio. Gli altri, li conosciamo troppo o troppo poco per presumere di giudicarli.

Si ricomincia a parlare dei gruppi nei quali sarebbe suddivisa la nuova generazione letteraria italiana, e qualcuno ne ha fatto anche l'elenco, additando per ciascuno gli uomini

più rappresentativi. A parte il criterio statistico e il discernimento critico, non era proprio il caso. Se esaminassimo, come per il Novecento, l'accentuata o una qualunque lista, non giungeremmo a capo di niente: non ci sono, oggi, in Italia delle «scuole», ma poche «chiesuole» trascurabilissime, e qualche temperamento di scrittore. E' poi vano discorrere degli scrittori di trent'anni come dei soli che abbiano diritto di cittadinanza, quando, per fare un caso solo, Tighe è vivo e vegeto, e con lui parecchi della sua schiera. E' altrettanto inutile compiere delle classificazioni: o dove mi collocare un altro scrittore vivo e vegeto, Giovanni Aussido, se non sulla linea di Curzio Malaparte? Che cosa è dunque questo novecentismo se non la mania di rinnovamento ad oltranza che si è impadronita di personalità diversissime? I loro sofismi teorici, l'affermazione che il mondo comincia negli ultimi giorni del luglio 1914, che siamo nell'era dei miracoli e nella settimana dei tre giovedì non stanno in piedi per un istante. Il loro «europèismo» (da non confondersi con il nostro, aspirazione a una cultura vasta e bene inquadrata, a delle indagini continue, diffuse e comprensive, a quella dignità di intendimenti e di costumi intellettuali che mettono i rapporti fra i letterati delle varie nazioni sullo stesso piano di libera, cortese e reciproca curiosità) è quello (anche i «paesani» se ne sono subito accorti) del provinciale che corre alle *Folies-Bergère* la sera stessa in cui scende a Parigi. Risiste inoltre una differenza fondamentale: tra la formazione regolare, normale; e l'improvvisazione lussuosa, l'inquietudine semplice e funesta. I novecentisti sono degli irregolari, degli sradicati, dei cattivi romantici nel senso che non reagiscono neppure — come gli altri fecero — alle tradizioni dirette, concrete. Reclamano quanto mai disuguale: c'è il giornalista che ha imparato il «trucco» della nuova scuola, e il provinciale travolto, e il giovine modernoista in profumo di Parigi. No, Bontempelli, in un accesso di immanibilità, non poteva pensare uno spettacolo più slegato e stravagante, e certo oggi esso fa, a sgarbo calato, la delizia della sua mente di sconvolgimento e di dissociazione. Senonché, si è trovato in teatro un *feuilletoniste* pieno di pregiudizi di vecchio stampo, spettatore sincero e appassionato. Cominciò col hattere le mani; poi, poco alla volta, coraggiosamente, alla fine non resse più, si mise a scrivere, e vi abbandonò, caro lettore, le sue disinteressate riflessioni.

ARRIGO CAJUNI.

DOXE

ha pubblicato:

CALVINO di Giuseppe Gaugale

CRISTO-DIO inchiesta critica di cinque scrittori

POESIE di LUTERO tradotte da G. Necco

IL REGNO DEGLI ANABATTISTI di G. Preisel - Novità del Mese di Novembre.

publicherà:

METAFISICA DELLA FAMIGLIA

L'ETICA PROTESTANTE o lo

SPIRITO DEL CAPITALISMO di Max Weber.

CRITICA DELL'ORIENTE, ecc.

Volumetti grigi di 75- 80 pagg., L. 5.50 l'uno. - Ai prenotatori della I serie intera (6 voll.) prezzo di favore L. 20. - Chiedere con semplice biglietto da visita scheda di prenotazione a:

«DOXA», Editrice - Guardiola - 24 - Roma

Le Edizioni del Baretti

Opere edite ed inedite di
PIERO GOBETTI

Sono usciti:

I — RISORGIMENTO SENZA EROI.

Lire 18.

II — PARADOSSO DELLO SPIRITO RUSSO

Lire 12.

Di imminente pubblicazione:

OPERA CRITICA

In 2 volumi

Parte Prima: ARTE, RELIGIONE, FILOSOFIA.

Parte Seconda: TEATRO, LETTERATURA e STORIA.

Ritratti delle cose di Francia

I. Maritain

Con la scomunica dell'*Action française*, con le disgraziate avventure di Léon Daudet e di Maurras, con la decisa intonazione costruita dell'episcopato gallicano — lo scettro del neo-cattolismo francese è uscito dalla tenace custodia della scuola barresiana per passare in altre mani, più agili o nervose. E la prima che lo ha impugnato, la prima a dominare con nuove leggi il lacerato mondo culturale che ancora sente le ultime scosse ritardate del gallicanesimo e del modernismo, del giansenismo o del l'ondelismo, si chiama dalla mano di Jacques Maritain, cattolico borghese, tomista perfetto, scrittore modernissimo.

La borghesia di Maritain è forse la sua più interessante caratteristica. Coincide a delinearsi nei primi suoi libri che non fossero semplici esegesi di dottrine neo-tomiste: *Art et Scholasticisme*, *L'Intelligence*, *L'Artigianato borghese del Duecento* è invero per il Maritain degno di sostituire nel sistema dei valori della società moderna l'età di Fidia: la concezione praticistica dell'arte sviluppata da San Tommaso e Dante rappresenta per lui il principio di una nuova estetica, in cui la coscienza artistica si subordina gerarchicamente alla coscienza morale nel tempo stesso che non diventa un complemento necessario. Deciso a svalutare di questo passo tutti gli ideali speciosi ed effimeri della modernità acatolica, egli vagheggia come salutare redenzione del nostro tempo la rinascita della Società comunale, la resurrezione della Francia postfeudale (ma senza Filippo il Bello), e cioè di una spiritualità pratica o attiva, santamente moralizzatrice, piena di un virile sentimento religioso nella luce della Chiesa e nel fervore delle opere. Ossia il ritorno della Francia e del mondo sulle vie maestose di quella religiosità non pietistica ma veramente cattolica che permise al popolo francese di uscire dal Medio-Evo senza ricorrere al Protestantismo, di superare la pericolosa atollata del Calvinismo, di creare la prima grande nazione moderna, di essere nella storia della civiltà europea fra il Quattro e il Seicento quello che fu l'Italia fra il Due e il Quattrocento. Cattolismo borghese, dunque: la cui filosofia non può essere altro che la filosofia tomistica, e la cui morale fa tutt'uno con la morale del Concilio di Trento; ma che possiede in sé stesso tutto le energie per dare a quella filosofia e a quella morale un'intonazione perfettamente moderna.

Donde la superfluità e l'illusorietà della Riforma religiosa, filosofia e sociale simboleggiata in Lutero, Descartes, Rousseau (*Travaux Réformateurs*): ciascuno dei quali in un campo diverso credette di poter attuare con una rivoluzione ciò che in sostanza era già maturo nei tempi e poteva pacificamente realizzarsi sotto l'egida di una perenne e luminosa tradizione, di cui la rivoluzione non faceva che travisare o pericolosamente traviare i sicuri frutti e i sapienti progressi.

Sapere teoretico e saggezza morale possono dunque ricondursi secondo il Maritain alle fonti della Chiesa senza perdere nulla di quanto è essenziale per il nostro tempo. Con gli scritti raccolti nelle *Refrances sur l'Intelligence* egli si è affaticato a dimostrare la prima parte della tesi, e a cercare di valorizzare in modo veramente moderno il tomismo rinfrescato in modo maestoso dalla neoscholastica contemporanea. Opera non difficile, quando si riduca il tomismo a quel principio della signoria dell'intelletto nella vita umana, a quel senso di umanità della fede e della ragione che fanno dell'Aquinato il primo grande precursore della filosofia moderna, o si ponga alquanto in rilievo tutta la forza fecondativa del suo realismo. Caratterizzati anche questi borghesi di una dottrina che agevolmente conduce a una posizione di pensiero essenzialmente positiva e antirivoluzionaria. Con indistinto sforzo il Maritain ha mirato a dimostrare che non c'era bisogno di Cartesio né di Kant per celebrare la virtù della ragione e per difendere l'*Intelligence et sa vie propre*: né ha esitato a demolire, di questo passo, Pascal e Bonald, — né a sostenere il paradosso che solo per debolezza umana la Chiesa si mise fuori della nuova scienza copernicana e galileiana, che con un po' di prontezza e di acutezza facilmente si sarebbe subito accordata con le dottrine della Scolastica.

Ora, in *Principes du Spirituel*, il Maritain ha tentato la dimostrazione della sua tesi per quanto riguarda la politica e la morale. Alla teoria medioevale delle due potestà egli sostituisce quella del potere indiretto della Chiesa nelle cose temporali: agli ideali politici della Restaurazione quelli della Socialdemocrazia cattolica di Leone XIII e di Benedetto XV; batte in breccia l'*Action française*, naturalmente, con l'argomento principe della miscredenza del suo capo Maurras; propugna la leva in massa dei cattolici per la riforma del mondo moderno malato e stupefatto in un mondo non meno moderno ma soggiacente a un *ghaire spirituel*. Alla fede mistica oppone la fede attiva: all'indivi-

dualismo l'unione della Chiesa. Solo che al di sopra di questa *unum deum Factum* egli si avvede che *le monde demande des saints. Si les catholiques ne lui donnent pas ce qu'il demande, tout ira pour eux et tout ira pour tous. Il se vengera sur eux et cherchera consolation chez les diables.*

Crediamo che questa pericolosa richiesta di santi costituisca un grave pericolo per la costituzione del «centro» francese e lasci ancora qualche probabilità a favore del diavolo.

II. Julien Green

L'autore del *Leopold sur la terre* e di *Mont-Cinire* ha dato con *Julien ou l'Amant l'espérance* più compiuta del suo stile di giovanissimo scrittore e già avviziato dall'esperienza, di realista convinto, di nemico dichiarato del positivismo e dell'autobiografia. E' cattolico, è flaubertiano, e giura nell'obliquità dei suoi personaggi con la convinzione di un noce. Ha sdegnosamente tentato nei suoi primi due romanzi di fare a meno della gran macchina di tutti i romanzi, di scrivere cioè romanzi senza amore: o ora ha scritto un romanzo d'amore, una di un genere tutto speciale. Poteva sembrar da principio un importatore del romanzo moralistico inglese in terra francese: o ora si colloca in pieno sul cammino del più intrasigente naturalismo. Tutti i requisiti per essere esente.

Julien ou l'Amant è infatti di un neo-verismo addirittura ardito. La più romantica tra le passioni, il più puro tra gli stati sentimentali, qual è il sogno del principe azzurro in una fanciulla adolescente, diventa il movente di un feroce dramma che culmina prima in un delitto e poi in una follia disperata e cupa. E questo sdegnosamente perché quel sogno è calato nel chiuso mondo egoistico di un vecchio padre pensionato e di due figlie di età diversa e discordi, vecchia zitella l'una o malata inguaribile, l'altra fresca e ingenua, piena di esuberante crudeltà gioventù. E' stato osservato che questo piccolo e tragico mondo di *Mesurat* è troppo isolato: poche, striscianti o pallide, figure gli gravitano intorno, poco sappiamo del suo ambiente e del suo gusto di parentela con questo ambiente. Ma questo, piuttosto che un difetto dello scrittore o un manovimento dell'opera, è un carattere originale dell'arte del Green, che sceglie sempre come oggetto di studio figure e gruppi in pieno rilievo, senza sfondi, opera costantemente con attenzione concentrata sopra una passione, sopra un cuore.

Questa attenzione non è per altro analitica, ma creativa: non ne nasce un approfondimento delle vie interiori della passione, ma un vigoroso tratteggio a sbalzo delle sue manifestazioni, a tal punto che gli stessi stati d'animo diventano atti e atteggiamenti, cavo forme statuarie senz'anima. Pare che per il Green la storia di una passione altro non sia se non storia di gesti. Quando, eccezionalmente o nei punti di ineluttabile interesse psicologico, egli si inoltra nei meandri della coscienza, vede gli intimi riflessi della individualità sotto specie fisiologica anziché psicologica, e lascia il grande mistero dell'anima nella stessa penombra in cui l'ha trovato. Gli è che i suoi personaggi sono puramente degli ossessi, e la loro coscienza è vuota di tutt'altro contenuto che non sia il demone che li possiede.

Ma non si tratta di un demone eroico, non di un'ossessione spasmofica. I fatti che ne scaturiscono sono di tipo medio e affatto normale. Le persone che li soggiacciono sono tutte di statura affatto trascurabile: quasi il loro creatore si compiacce di rinpicciolarle. E tuttavia la commedia borghese si trasforma in tragedia. Qui sta il punto saliente dell'arte del Green e insieme la sua maggiore difficoltà: poiché il metodo con cui egli affronta questo problema è tutto diverso dal consueto metodo del romanzo odierno, e cioè da quella sapiente e sottile investigazione della psiche, per cui si evolve il dramma della guerra da germogli di giunco. Il Green, bravamente, cerca di creare il dramma senza presupposti e senza interpretazioni, di costruirlo come dramma d'azione, dramma di figure concrete e consistenti e non di spettri del suo proprio pensiero.

Ma qui appunto egli presta aperto fianco alla critica. Là dove la sua arte vorrebbe slanciarsi a un audace tentativo di figurazioni micheleggianti impastate con commissioni create, essa ripiega nel cauto andamento di uno studio di scalpello, a cui tal materia non regge. E tra la materia e la figura che le si sovrappone nasce un distacco palese e incolmabile. Nulla veramente nella personalità della piccola Adriana, trattata e isterica sognatrice, lascia intravedere la possibilità che ella uccida suo padre. Sia pure in un momento di rabbiosa esaltazione: nulla lascia prevedere che ella debba diventare folle quando l'uomo da lei amato per un solo e fuggibile incontro le dichiara che non la riamerà. A tal punto che l'autore ha bisogno egli stesso di chiarirci che veramente Adriana ha ucciso suo padre, e può che veramente.

te ella è pazza. Anche questo potrebbe essere un aspetto artistico del romanzo, se si volesse. Ma più che altro è quel senso malcelato della presenza di una forza soprannaturale, di una volontà demoniaca che si intruso prepotente nella ristretta cerchia di un piccolo dramma e di una piccola passione e ne fa un mostruoso

Antologia degli ultimi vittoriani

John Addington Symonds (1840-1893)

Terza prefazione di Dante Gabriele Rossetti e Prefazione di Walter Pater, tra il neo-classicismo di Stendhal e l'ottimismo di W. G. la figura del Symonds — come qualche altro suo contemporaneo che ci presentiamo di illustrare, si tiene nella discreta penombra degli scritti di un'era che stava morendo. Come tutti gli scrittori del suo tempo fu appassionato individualista, e molti dei suoi giorni passò in Italia: a Roma anzi rimase per buona vita. Gli studiosi conoscono da un pezzo la vasta sua storia del Rinascimento in Italia, i minori studi su Dante e su Boccaccio, la vita del Buonarroti, le versioni inglesi delle poesie di Michelangelo e di Campeggio, delle autobiografie del Cellini e di Carlo Gherardo; e non si accompagnano non meno preziosi opere sulla letteratura greca e inglese. Per chi legga le sue poesie (*Pictures of travel*; *Animi figura*; *Vagabunduli libellus*; *Lives of life and art*; *Many Moods*; *Poems on Greek themes*; *New and Old*), che pure non molte e una di rado assai belle.

Poeta d'alto, il Symonds è dedito costantemente a creare una musicalità chiusamente perfetta, una complessità di motivi squisitamente intonata, un'armonica figurazione di rapporti valori spirituali: potrebbe anche dirsi di simbolismo inglese. Ma la semplicità e la nitidezza non sono il suo forte: l'aspirazione poetica si disperde in una ragnola indifferente di immagini scintillanti e pure, senza che il poeta riesca ad elevarsi sopra un certo tono breve e uguale di comprensione simpatica, di meditazione raffinata e torcente. Lo «clairvoyance» del suo pensiero era del resto, in detto dei biografi, la caratteristica dominante della sua personalità: così chiacchieravano volentieri chiaverglielo la sua poesia, che cercò nella letteratura dell'altro arte e degli altri stati d'animo, piuttosto che reggersi in alto per forza propria. E veramente come interprete di sogni e di qualità e di affetti, il Symonds porta è un po' oltre, sue stesse opere critiche. Perciò abbiamo scelto a dare un saggio della sua lirica questa stupenda ragnola herthureana.

Sonata quasi una fantasia di Beethoven sordo

O cuore, falso cuore, perchè ancora mi
Spegnerai non più la ratta fiamma dell'anima,
la fonte delle lagrime essicarsi negli occhi miei?
e ancora vi sono uomini per cui il mio petto
Sordo son io, mossa spietata,
sordo e vecchio, caro di duolo.

No, di te non m'è d'uopo, potere implacabile:
non di te né dei tuoi fissi occhi
né delle tue ferme ali che remigano dritto al
centro del sole.
Ah, femminile, femminile, dolce regina: ch'io non
qual solitario pellicano
col sangue di mia vita i figli affamati e orfani.

Invano prego, oimè. Odi come le corde si
come cadono paci a colpi di maglio
i colpi mormorati del fato dalle braccia d'alta.
Odi del fato dai bronzi piedi il passo grave,
l'abito delle sue ali di bronzo.

Così un colpo: subbalzano senza posa sulla
Crescente invade dell'anima mia.
Così gemette il Titano, cui Zeus avvino alla
e abbandonò al gelo al suo o al rostro acuto
dell'avvoltoio?

Così, indarno, si divincolava?
Fino a che cadde la vesperina rugiada
da una nuvola di spuma senza virgine cori
a levare il suo male.

Così pur l'anima mia di un'isola si soffiando,
lento il suo dolore al conforto di un canto;
fluttua tutta quanta sopra l'ali del sogno,
s'agita e fluttua.

Staliti volti del passato,
cure vari che tutti una più non solo,

canipo di orrori. Inevitabile conclusione del realismo di un cattolico: ora la sintesi fra il suo realismo o il suo cattolismo il Greco è ben lungi dall'averla raggiunta. Fin qui non sembra neppure che egli ne avverta la necessità.

SANTINO CARAMELLA.

il riso e l'amore di tempi lontani
mi circondano di dolcezza.

Ma — ah, mio duolo — di nuovo le corde
[strepitano]

Ah, no, no, no —
la bronza lingua sonora qual tromba
spezzantelemente,
per gli atri della mia mente irrompendo come

[turbinio di sventura,
disperde il sogno e mi abbatte.

Calpestio di rapidi vortici, stridente clangore
[del carro fremente:

dove mi rapito]
Piaume guizzano attorno le ruote,
cerchi forati su strade di selci spazzate scintille:
sento la furia dei fieri venti.

Sì! combattete: sgridatemi già nei gelidi
[frotti,

ustionatemi e abbattetemi,
perpetuatemi di colpi:
resistere posso.

Frattanto le stelle sono avvolte nell'azzurro,
cavalca via la notte solenne.

Nota le curve di alti colli sotto di me,
sulla tenuta come su un muro veleggiando
[procedo.

Muovono al basso il tumulto e lo strepito;
Solo il terrore dell'animo, come un incanto,
allegria sopra questa solitudine.

Ad una ad una
cadon le corde, fatte di piombo,
come gocce di pioggia
quando una tempesta gronda il suo ultimo sospiro
e sulle colline alende il primo crepuscolo.

Ohi, quei sogni son questi?
fruscio di foglie su rami di faggio e di betulle
[e branche di verde quercia,

cui traversa d'oculto chiara luce di estivo
[sole,

e, sopra, una brezza canta
carica di fresco profumo di estivi fiori
Ride la selva, occhiogginno via ammiccanti
come di satiri o fauni.

Così, così andai — tanti anni or sono —
per duni boscosi cantando:
mentre fuggivano l'ore consolato dal canto
e sulle orecchie insensibili ancor non era caduto
questo velo che fa sordi,
come neve calpesta, i passi del suono.

.....
.....

Così cantava il maestro. Come in furor
le tormentate vibrazioni della sua viola
trattata in pieno,
simile a flauto che abbandonato pende da qual-

[cho finestra
e riceve le rudi carezze del vento errabondo,
salivano fino alle note più acute scagliate in

[disonanza
fra un grido fremente e un discorso

stridulo come il dento mordace di rugginosa sega
strappato alle aspre corde.

Ma l'anima grande
rinculava in cupa prigione
non miteva lo strazio della melodia,
il tormento della viola pari a demone in tortura:
ndiva l'eterne armonie,

viaggiava per gli eterici caapi dell'innu sidero:
i grandi occhi sbarrati,
cercava sull'arco la fronte grave di ricicute
[rhone.

JOHN ADDINGTON SYMONDS.

Ogni nostro amico e lettore dove trovarci altri amici e lettori, diffondere quanto più il giornale o le opere pubblicate dalla nostra casa Editrice. E come noi raccomandiamo a loro le librerie sopra indicate, essi debbono alla loro volta raccomandare ai loro amici anche i nostri libri, perchè intorai a questi possa così radunarsi tutto il nostro pubblico e affittarsi sia i singoli tra di loro sia ciascuno con il libraio e per opera loro noi con il libraio o crescere nella sua considerazione. In tale modo ci resta puro molto agevolato il servizio amministrativo e ci sarà uso più facile sopprimere alle esigenze del nostro pubblico o venire incontro ai suoi desideri.

POESIA DI SICILIA

V'è un atto nella nostra vita pratica capace d'esser vissuto come un sentimento, il lavoro. A sentirne parlare i contadini, si nota un gran numero d'espressioni sentimentali, che ne fanno come una specie d'amore. Non dico già degli affetti che essi hanno per gli oggetti del lavoro, per la vanga, la vanga, ecc. affetti per natura comuni anche agli sfaccendati che non saprebbero per esempio privarsi d'un uinno senza prezzo ma intendendo del sentimento del fare, analogo a quel godimento che gli intellettuali provano facilmente quando nell'atto che pensano sono felici solo di pensare e di null'altro. Si sente spesso dire al contadino che, a non far niente, patisce, e lo si sente parlare con elementare piacere della felicità che gli prova la lavorare, felicità che non va però confusa con quella di un'animalità generosa, ma di un'umanità consistente in un processo spirituale per cui quello stato d'animo si colora variamente e infonde la propria nota nel resto della vita psichica.

Questo sentimento, che non sorge o non è notevole se non quando il lavoro è aspro o sa di sudore, è il mondo fantastico più profondo del poeta Vann'Antò Di Giacomo nelle sue tre corone di liriche « Vita dei campi », « Vita delle miniere », « Vita delle trincee », (1) spiccatamente rilevabili nell'ultima, dove al finale in trincea la guerra non sembra né dolore né piacere, ma solamente fatica, oggetto della propria natura; e anche quando l'onore, la patria, questi altissimi sentimenti di una vita civile, che per le alte coscienze sono come il fato della guerra, entrano nei suoi discorsi, voi vi sentite un certo rispetto ignorante o la vanteria di chi pensa che con la passione della sua fatica difenderebbe tutto, anche la divinità su bisognasse.

Tutta questa che sembra elementarietà di vita, ed è per chi la guardi da più alto, è una profonda radice della nostra umanità: si tratta di perpetuare la vita, faticandola.

Anche se il titolo e qua e là qualche parola sembrano suggerire, non mi par giusto, per intendere la poesia del Di Giacomo, il richiamo alla cristiana concezione del nostro mondo come lacrimata valle di passaggio, se non togliendo troppe lacrime e infondendovi molto più di appassionamento; o, ancor più, razionalizzandola: ma allora è facile cadere in qualche amarrimento di quel reditivo misticismo che dondola lento e affaticato tra una vita tutta filosofia e un'altra tutta religione, e offre a momenti l'idea di un imbarbarimento della riflessione. Senza dilatare troppo le pupille del mistero di questa sapienza oscura, mi par meglio riflettere serenamente con la sapienza della umanità. E la poesia del Di Giacomo è poesia di una chiara quanto profonda umanità.

Per viverla, questa umanità, bisogna scendersi un lavoratore che, *filaven profanu*, al col proprio senso giustificata la propria esistenza in quel modo che è. Si spiega così perché sia dominato da questo senso comune il socialista, quando nei campi fantastica un altro mondo, un'altra società, e i compagni, duri dapprima, gli dicono chiaro:

*Travagghiu, frati; pigghia 'u zappa frati!
Nun faciemu ut vultu praggiu. (2)*

Quest'è fuori della nostra natura, è in altro la nostra umanità; e poi si può pur momentaneamente, pur che l'invocazione essi stessi che c'è modo e modo d'avvalorarla, e nondimeno ancora non fanno una interiore rivoluzione, mentre invece s'accorrono della pioggia che ci vuole, e più interessano al pezzo di terra che s'ha a compiere quel giorno, e il canto a noi viene spontaneo, chissà perché: forse per tempo, forse perché in nota strana del *socialista* stridè troppo duramente sulla quiete rudezza ingara del lavoratore, e, svelatagli in sua inferiorità sociale, gli è come umiliata la sua umanità paragonandola alla bestia, certo anche perché *s'addunni lu ruggia* (3) e nell'umanità del *socialista* s'assaporò una ferocia impensata. Ma senza correre di qua e di là a pigliar quel che ci piace o come ci piace ragionarlo, trascorriamo la poesia del Di Giacomo seguitando la sostanza animatrice, finché c'è.

E' buon preludio al resto delle liriche la piccola corona *« Luna all'imbrunire »* preghiera alla luna per l'annata buona, che, tra i rustici particolari a questo palcoscenico fondamentale, l'ansia perché la fatica si compia lietamente. Non è mai esplicitamente detto: se è buona l'annata, sarà bello il lavoro, ma la seconda idea circola implicitamente nella vita delle quindici strofette e penetra in quella del lettore. Non è meraviglia che l'effetto poetico s'imprima come sotteraneamente, né varrebbe osservare che poiché il poeta non c'è l'ha cominciato direttamente, *adda* abbiamo il diritto di metterlo in prima linea quel sentimento recaduto. Se lo facessimo, guarderemmo un po' inutilmente alla poesia, e direi che tanto varrebbe spiegarla letteralmente. Voi leggete queste quindici strofette, e alla prima lettura vi par di cavarle solo o l'espressione fantastica di un'ingenua tradizione, o quella di un desiderio di benessere, ma non vi sentite riposati né nell'una né

nell'altra e ancora ammirate e non vivete quella poesia, le date una giustificazione o più ma esterne, l'ingenuità della credenza, l'elementarità del rustico desiderio, cose che attribuite al contadino non a voi in certo modo imponente. La vostra umanità non ne è intrinsecamente presa. Continuate a leggere le liriche di Vann'Antò, penetrare più addentro nella sua anima e scoprite più svelatamente anche il fondo di quelle strofette e sentite più perfettamente la poesia delle

*.....manti rassi
unendi l'acqua ginata e salficenti!*

l'uccorata pietà della chiusa della quarta serie:

*Arqua e trena a stitimbri, 'u' è pietà:
ci lu travagghiu unci purità. (4)*

Che sono i particolari fantastici emersi che per loro senso psicologico ci fanno pensare alla letizia del lavoro, ci fanno ritrovare noi stessi, il nostro vero stato d'animo, quel che s'è detto l'ansia perché la fatica si compia lietamente. E del resto è proprio dell'ansia insinuarsi nascostamente.

Quel ch'è desiderio e presentimento del preludio, diventa chiara visione sia dei primi versi che seguono in « U prumintinu »:

*La nostra vita è di prei: travagghiu
dell'ulbu fin d'addiventu scuru
(paricennu u Din) travagghiu l'antu, ruru,
di tren vira e di suntu curaggu. (5)*

Sono necessitati al primo verso i due elementi che avvolgono si fonderanno nello stato d'animo centrale di laboriosa pace. Ma già qui il dispiegamento dei due motivi per quattro versi di seguito è un alto grado di fusione, e, mentre all'analisi si dimostrano come due nuclei generatori in lento accordo ritmico, il compiersi del senso poetico con note che ne sono come le risonanze interne, la sanità o santità del lavoro, la sua *aleatà*, vi generano dell'istinto un unico pathos in cui vivono *sub specie aeternitatis*: non siete più ad quei contadini né altri, ma avete una rivelazione della vostra umanità, di quella di tutti. Ed è rivelazione di una *laoralità* in cui il momento utilitaristico dello spirito, già completamente superato, è più accontento al senso e non turba l'idealità del lavoro. Per contadini del Di Giacomo il gaudito poi frutti del lavoro ha la sua radice non nella utilità che loro ne venga, ma nella pura gioia del lavoro: il loro cuore *cianci e aua si teni* (6) se l'acqua non viene e non possono lavorare o va male l'annata per massaro, ma essi *bàllauo a lu stundu, se è mazzaru si tocca 'u prumintinu, e persinu nu' fiammanti 'hànu vistu Din, se an' scionti e i libri* (7) al lavoro; al lavoro; al lavoro, nel cui sentimento

*Even la terri un rappa e s'ura
fumu, la terri cu si senti amata...
Fumu, rippinu, vintu e rincara...
Vintu cu sciaia, vintu ri friscara,
l'aria diventu arcu profumata,
chi rizzanu ri friddu lu natura (8).*

L'anima riflette sulla natura quel che la soleanità del lavoro le canta dentro. Nel respiro ampio della terra, nel soffio dei venti, nel profumo dell'aria v'è un godimento tutto dell'anima, un entusiasmo in cui la corporeità è dimenticata, la sensualità dei termini *arcu, prumintinu, rizzanu* è trascolorata in un'incorporazione di trasparenza interiore.

Per questa spiritualità del lavoro manca ai contadini di questa poesia l'invidia degli altri. O meglio, un'invidia c'è ma senza vita intima. Questi lavoratori vedono i comodi altrui ma non ne hanno provato mai il solletico, sicché la loro invidia non passa al cuore, a un che di istintivo che rimane inavvertito. Del *mazzaru* notano i beni, gli agi e i vantaggi, ma glieli rievocano più l'innanzi perché è *giri rizzanu e Din lu praggiu insiemu a l'antu san ti*; e a loro basta che *a lu rizzatu nu' fusi a rura*, e che *lu travagghiu 'u crimi*. Al corpo quanto basta, ma alla propria umanità di lavoratori l'incoronamento. (9).

Pace è per essi tutta la vita del lavoro, e pace più profonda che sa di annullamento il riposo: la profane dell'ossa atache, dello spirito esaurito. E pure il tono poetico non vi sprofonda in un'oscurità esaurimento spirituale:

Unnu m' tempi lu riddanu rormi. (10).

e quella *tempa* è la fantastica vitalità interiore che l'occhio vostro infonde a una solitaria roccia bianca nel buio notturno, o il geio gitta in un blocco di marmo. I sonetti che cantano il riposo (v. in fine: VI) sono dolci d'un canto di suono buono, la fatica compiuta, l'anima quieta, sicché voi non adegiate sapete se sia il suono degli innocenti o quello degli affaticati. E poiché la passione interiore del lavoratore, che è l'impiego della propria natura, non s'attarda mai; allo svegliarsi, se il corpo è rilassato, lo spirito è buono: la materia è inerte, ma lo spirito vigila e non interrompe la vita, la cui fatica ama:

*Lu travagghiu ha canosciu' mutientu,
travagghiu 'u minzu a lu riu di li scuri,
travagghiu eru cu un fa luminatu. (11).*

Eccolo il più intimo mondo poetico del Di Giacomo: il *travagghiu* non è dolore, ma si fa luce dell'anima. O *Patri nazzutu... lu ca stu nostru campu nun si lori*, (12) dico anche nello stesso sonetto (IX); ma è come chi prega Dio per salire più liberamente al cielo, ch'è il respiro più ampio, il cielo vero dell'anima è nei versi seguenti:

*nu s'illigizzu all'antima lu fueri
cunnu a lu soli rizzinu li mcei,
e lu campu è bella cu si gori. (13).*

C'è in ogni forma seria di vita una benedizione che per essa la sostanza di tutto, l'amore (X-XI). Questo sentimento, al momento in cui appare o si svolge, sembra irriducibile a quella fondamentale, l'ha ben cresciuto Vann'Antò fra tre versi uguali che appartengono al tono fondamentale:

Zappa, zappa la terra, zappa zappa...

Ma nel sonetto seguente (XI) voi lo vedete sbrigliarsi e dominare isolatamente nella fantasia, come vostro immediata creazione solitaria. Ma ciò è forse per la nostra abitudine di non riconoscerli mai spontaneamente una natura episodica e subordinata, forse per la sua violenza.

Più aspra di quella dei campi la vita delle miniere è benedetta anch'essa dall'anima del lavoro. Anche la morte laggiù è tutto che non schianta e la vita lo vince:

*Lu morti e nuu h'assiri cu n'annata.
Ma...cu parienza,
unnu, ubbelice, vultatu infinitu
un lu più cancellari lu sienza (14).*

La *sienza*... Ecco lo scoglio più aspro contro cui s'infrangerebbe la mia critica. E' amore letizia, dovere sentito, vissuto, praticato il lavoro umano, o di dolore, condanna? Siamo dinanzi alla concezione cristiana, mistica della vita, o dinanzi a un'altra più profondamente e più intimamente filosofica, pur non dispiegata in volumi, ma certamente approfondita in noi, tanto approfondita da apparire quasi come un senso nostro, il senso della perpetuità della vita? Lasciamo stare la coscienza cristiana dei lavoratori siciliani. Non c'è da dire che sono la materia del canto del Di Giacomo. Coattoso che sarebbe piuttosto una nota intimamente discordante nel suo mondo poetico e verrebbe certo a disintegrarlo. Ma notiamo: s'è già per tutto il canto accentuata la nota malinconica di questa vita che si avolge nel profondo alla luce mesta di lanterne, e i popolatori di queste penombre sotterranee non conoscono altro riso ricreatore che quello delle stelle del cielo e quello di un amore del cuore, e solo di sette in sette giorni la gioia del sole domenicale. Qual mai chiaroveggente filosofo o profeta non ebbe, anche spesso il palpito del mistero e ai suoi condannati? Qual amore lungamente lieto non viaggia momenti di sordo dolore? E lo sconfitto non è anch'esso una forza della vita? La *sienza*! Così appare in quel momento la vita; ma è un momento, un palpito, è in ora mesta, al suon dell'Ave, quando il mondo si colora di due note opposte ma ugualmente malinconiche, speranza, accoramento. E infatti un momento prima ci è cantato una voce ugualmente malinconica, ma non quella del dolore, non il peso infinito della *sienza*, ma l'infinito sollievo della speranza:

*Fuci ca mai ni lassu, di la spranza
...è la ruci eterna di la vita;
la morti e nuu h'assiri cu n'annata
E' vuci del doveri... (17)*

Dovere, dunque, ed è dovere amato, sentito, vissuto, praticato; tanto amato che il minatore se ne fa come la propria natura:

*La curai 'e carni, muduri e muduri;
la villa è villa, i miaieri minieri:
cu angun ch'è cu angun, purturi.*

Il tono malinconico che potrebbe ribaltarsi da un modo poetico in un altro e sconcertarsi, è invece uno dei movimenti più fini della poesia del Di Giacomo. E' la malinconia per la luce che manca, per la morte compagna vicina. Già, nelle miniere il duro lavoro è amato, od è anche il suo canto, un canto, un canto misterioso:

*l'acqua s'interme
nell'entusiasmo del lavoro e canta
nun se puchi
ma cantu' forza misteriosa unanu
cu unu s'abbutu mti, cu cinu' tutto...*

Canta la gioia cantata è più lontana (17).

Non c'è letizia nel tono, ma neppure amarezza, e l'entusiasmo del lavoro rimane la grandezza poetica che più vi commuove.

Laggiù dove l'anima s'affanna tra nudità e nienti, e non si godono i trionfi della natura e non s'addunnu nenti s'avin fraru i rienti, (18), si sente (sublime intuizione nostalgica di cui l'anima del lettore posandosi, vela il mondo e se stessa), che

*Lu soli è un rampina in cima
cu lu sennu cu un'annata...*

e un brivido mortale vi sospende, all'improvviso il respiro della vita:

*...All'improvviso cunnu s'illigiz
di pusu di morti - nuu v'è... (19)*

Ma pur si sento che la vita più profonda pulsa nel lavoro:

*...lu travagghiu manteni la fri
di lu vita;... —*

E' questo il nocciolo poetico dell'anima del Di Giacomo; questa è l'eterna poesia in cui ogni altra finisce temporaneamente, la rivelazione che sale e discende le creste dell'onde, e l'onde passano e lontanano mentre essa rimane.

Solo se non si *travagghiu*, lo spirito giace in un'atmosfera accidiosa più grave della stessa morte:

*Quinnu 'u travagghiu, è tintu; e mi ami
[riddu]*

*lu iurnu è un moli cu unu pusu mti,
puni cu rasta eternamente cridu (20).*

C'è più mortale silenzio in questi versi che nell'anima tomba delle miniere dove invece l'anima s'interme nell'entusiasmo del lavoro, e canta.

Appartengono alla « Vita delle miniere » alcune liriche d'amore che son bello ed originali, un irriducibile all'intonazione generale della poesia di Vann'Antò. Potrebbe, per ridurle, valere la considerazione che l'amore o è presentato come il premio più dolce della fatica, o è vissuto come la nota dolcissima dell'amparo mudo poeto da lui, ma più ancora che nella prima parte si sente che domina credo sempre per quel che è detto prima. Più presente è quel mondo nelle nove ottave de « La santa duminica ». C'è e meste le note di « Adieu a lu paisi ».

In detto ch'è più appariscente nella terza parte « Vita delle trincee » il sentimento della fatica. E qui anzi, alla più chiara rivelazione psicologica s'accompagna, specialmente infine, una più drammatica espressione fantastica. Qui dove è naturale che quel sentimento sia disordinato, pur si sente che più intimamente ne pervade:

*Si stu in oia sententi, utru sbragghiu, (22)
murtenti sempu nu lu curi;*

le fatiche sono sconvolte e copiose di pianto, pure... *scurriti quel i luuri-vonu... d'aluri unu lu scurriti s'annu (22)*. Non s'è nei campi o nelle miniere ora, il lavoro non è usato ma strano, strappato; oppure l'anima vi aspira, la liricità s'eleva tutte le volte che si *travagghia*, si fu il doveri o a' fatto (VII-IX; XXXII-XIIV; specialmente XXXVII-XXXIX). E' solo il mostro s'assonna, o il faute s'assonna affaticato, la poesia si fa anche tenera e spira tepor di famiglia. Senti la sentinella che a vigilato s'io a una stanchezza mortale, come s'addormenta:

*...si teni nentu nentu
scilunnu curu, nuanu, 'u pui, tutta
nu' vari... Summu, mcei cu taspetta,
l'arui ch'è nu hanninu uti lu nuu (25)*

La trepidazione nervosa, la maledizione mancata nel rischio o nella apertezza (XII-XIV). Non c'è sconvolgimento interiore che non sia dominato dall'amore del lavoro. L'ira contro la prepotenza del superiore s'acqueta nella vita più intima del dovere, un dovere senza ostentazioni, che sa proprio di connaturalità con l'anima:

*...Yu, lunt, cu parienza,
lunni, s'anti li doveri e bastu agghittati (24)*

Per questa connaturalità una nota di finissima ironia in animo scapigliato sgorga spontaneo, quando fantasmi più alti da più alte coscienze si agitano al fonte. E' una poesia accesa al sonetto XVII, ma famosamente svolta al 28.0. *Difenniri lu patria*, dice con ironica meraviglia il faute riassumendo la *parola del tenente* primo dell'avanzata:

*Difenniri u patria, cuu ranni
difenniri lu beni di lu munnu;
l'istu s'uffru più tatti, li so affannu;
l'annunnu l'entu, si, nuu cu cunfannu;
u' s'entu n'antu, caricatu ranni —
e s'agghiu, flosia profannu. (27).*

Altro che *beni di lu munnu*, altro che *cosi cunni* col punto esclamativo! Il faute è un'altra filosofia, non certo più elevata, ma ugualmente umana:

*...spusu t'arriti li bunni,
fai li doveri, e tu puoi sceriri li flosi...
Se pui tunnu, pienza culla tunnu. (28)*

Si capisce come questa pur alta coscienza morale, una civiltà inferiore, gola di pietà per la condanna marziale dei traditori, e la corona dei cinquanta sonetti si chiuda, senza attonitura, con la sconsolata concezione della patria maledetta.

Più ureate di sogno, di desiderio, di malinconia, di una drammatica visione e c'è stato della propria più normale attività, le tredici ottave di « La Giurgia », dove un brivido amaro per un animo scorre ironicamente e si rivela il sordo grido di lacerante della materia, si chiudono con un passaggio forse non sufficientemente avolto, al sentimento fondamentale dell'arte del Di Giacomo: la perpetuità della vita:

*Amici, si, più stori cunulati,
pissanu c'u la morti 'u si finisci;
e la bella c'annunnu c'annunnu
s'aricinu fri attorna aricivisci,*

Cù, duoppu, ri li terri cuncunuti
la nuova furia cù guagliardi crisci;
sta furia è un buongio trivuluri,
risuscitatu Gesù lu Rebellanti ((27)).

Non è tutta qui la poesia di Vann'Antà. Felici intuizioni di paesaggi di sole, quadretti di insolita sensualità, altri movimenti ha la sua musa. Ma si sente che questi sono come di riposo e che quel maudo di più largo umidità descritto di sopra è la sua profondità poetica o deve essere la sua passione d'uomo. Nè intera quel mondo ho io spiegato, ehè ho mirato, per sintesi, all'intima sostanza, a quella che parla eternamente e che con formula più elevata o più adeguata, io chiamerei *Peter-idealità del lumore umano*.

RAFFAELE SPONGANO.

- (1) Vann'Antà (Giovanni Antonio Di Giacoma).
L'ultima Tua. Umno. De Alberli, 1925.
(2) Traggghia lavara. Fatti, fratelli. Ntè uardi,
nelle nuvole.
(3) Sadiunau, s'accese. Raggia, ira, dispetto.
(4) Nanti, nuvole. Tona, tuoni. N' c'è pietà, non
c'è pietà. Ri lu traggghia, dal lavoro.
(5) Lientu, leuto, assidua. Rura, duro.
(6) Giacci, piange.
(7) A lu stantiu, fina a Nordrid. Ci tocca, gli

- lavora. Prannuittia, l'erba primaticcia, di settembre.
Sa', sono. Sciorti e libbi, sciolti e liberi.
(8) S'anza, s'alza, si solleva. Sciaccia, soffia. Aruci,
dulse. Rizzuna, brividi.
(9) A la ricchia, al raccolto. N'èndi, lucoroni.
(10) Na, una. Timpa, rupe. Rura, dorme.
(11) Ità cunsiati, deve essere. Sciuri, fiori.
(12) Nan si lori, non si toglia.
(13) Arrima, ridola. Maci, alberi. Si yari, gode
di sé.
(14) Nuu hà 'ziri, non deve essere.
(15) N' lassa, ci lascia. Spulza, speranza.
(16) In signu ch'è ra signu, lo sono quel che sono.
Pieriatu, minatore.
(17) L'arna, l'anima. Cidà, più.
(18) Nudlu, nessuno. Sciacciana, soffimo, spirano.
(19) Còrunu, indano.
(20) Quanna 'a traggghia, quando non lavoro. E'
tiutu, è male. Mi s'arricchi, mi strugge.
(21) Stareggi, sludigli.
(22) I larui, le lagrime. V'annu, vogliono.
(23) Neulu scaltu, ravvivando, raccolto. Scialan-
na, statura. Naca, culla.
(24) Aggattati, agguati.
(25) N' d'ura, un altro. Carriata l'anni, carico
d'anni. Bùndu, filosofia.
(26) Fiumi, lumie. T' a puai nesciri 'i liscia,
te la puoi covar liscia.
Tannu, radi. Sulu, se.
(27) N' ai, non si. Firi, feste. Attorna, di nuovo.

Appunti in margine al centenario foscoliano

Le pagine, che i giornali italiani han dedicato il 10 settembre alla celebrazione del poeta di Zante, han dato, se ancora v'era chi non fosse appieno convinto, un'altra riprova dell'abisso che corre fra quella critica giornaliera e spicciola o l'arte vera e profonda.

N' v'ha di che stupirsi, a dirlo il vero, chi almeno conosca le condizioni squallide o miserevoli della nostra presente letteratura. Tuttavia non ci s'attendeva a vedere, scorinate per l'occasione, e naturalmente semplificate, mutilate, ridotte alla misura degli schemi d'uso corrente, le idee più vitali, le elucubrazioni più stantie della vecchia critica universitaria: oppure anche i risultati di una lettura frettolosa o disattenta delle nostre storie letterarie più comuni e solenni. In questo mondo d'idee sommarie e di forme ruvide ed opache, l'intelligenza signorile a la prosa accademica di qualche autentico professore chiamato a commemorare il poeta (ricordiamo, tra gli altri, l'Albini, il Bertoni, il Galletti) dovettero trovarsi francamente a disagio.

Ora, se in Italia oggi esistesse, non dico una letteratura, tanto meno una poesia, ma solo una educazione letteraria diffusa, capace di leggere sentire gustare opere d'arte vere o grandi, non si poteva forse quanto il Foscolo avrebbe dovuto destare intorno a sé un'eco larga appassionata ed intensa d'interessi e di studio.

C'è in lui una ricchezza di multiformi esperienze, una vastità ed intensità di passioni, un fervore d'idee, una libertà e profondità d'interpretazioni filosofiche e critiche, una modernità insomma, a quale manco in certo modo e per un certo aspetto a poeti anche più prossimi a noi, quali Manzoni e Leopardi. E d'altra parte v'è in lui, accanto o al di sopra di quel suo spirito moderno o, come egli diceva, *guerriero*, un senso della virtù serene di quella poesia, una divina calma di forme, quella compostezza o misura veramente classiche, al di fuori e al di là d'ogni sforzo retorico ed umanistico, alle quali tendono con aspirazione intensa dolorosa e vana l'arte e la vita contemporanea.

Queste che diciamo sono cose note e punto peregrine, almeno per chi abbia la consueta di leggere davvero i poeti. Ma i giornalisti, si sa, non han molto tempo libero da dedicare alla lettura. Ed è perciò che, se pur qualcuno di loro ha accennato in quest'occasione alla modernità od attualità com'essi dicono, del Foscolo, ha per altro posto male i termini del problema, trasformandolo in una questione di forme pure, cioè astratte, mentre occorre vedere la ricchezza vivente, operosa, magari contraddittoria d'un'anima, senza la quale quello forme non sarebbero né si possono spiegare.

Oppure anche alcuni han limitato arbitrariamente quella modernità all' *Grazie*; quando invece essa pervade tutte le pagine del poeta e del prosatore, le sue idee filosofiche, la sua critica letteraria, la stessa solennità ieratica e civile dei *Sepolcri*.

Non una pagina forse è stata scritta, nell'occasione del presente centenario, che meriti di esser letta e meditata, per novità o profondità o anche giustezza d'idee. Il Foscolo attende ancora in Italia i suoi lettori. Occorre consolarsi pensando alla difficoltà della sua opera poetica. Ed è giusto poi, e confortante, notare che non son mancati del tutto spiriti in grado di comprendere, additare e descrivere quel connubio di modernità e classicismo, di cui abbiamo fatto or ora rapido cenno, così come le altre qualità e gli altri aspetti della poesia e del pensiero di questo nostro grande. E meglio di tutti il Croce, in quel saggio che, pur nella sua brevità, è tra le poche cose veramente notevoli nella sovrabbondante ed arida biografia foscoliana.

E' stato notato da molti, anche in quest'occa-

sione, che ad una miglior conoscenza del Foscolo mancano ancora, come un'edizione critica delle opere condotta con metodo e su basi larghe o sicure, così una biografia compiuta intelligente e appassionata e un'analisi critico-estetica degli scritti, la quale tocchi e ci aiuti di spiegare tutta l'intera figura complessa del Nostro: uomo, pensatore e poeta.

Quanto alla biografia, nell'occasione di questo centenario, due foscoliani di vecchia data, l'Anton-Traversi e l'Ottolini si son mossi d'impegno a scriverne una; ma, prima di discorrerne, sarà bene aspettare di vederla finita.

Per ciò che riguarda l'interpretazione critica del poeta e del pensatore, si può dire che dopo la vecchia opera del Benadoni non è apparso in Italia nessuno scritto che mostrasse, come quella, insieme con lo sforzo di raggiungere una sintesi piena ed originale, la volontà d'una larghezza e compiutezza insolite nell'impostazione del problema teorico.

Eppure oggi sono evidenti i difetti a gli errori di quell'opera, nella quale il Benadoni era ancor lontano dall'aver raggiunto l'intelligenza e la finezza culminanti nella sua monografia sul Tasso. Il pensiero del Foscolo è esposto in quel libro in forma troppo spesso schematica, che non esista e quasi ne cancella le origini segrete, i mutamenti e i progressi, gli slanci e le lacune. Quanto alla poesia, il Benadoni le dedica nel suo volume troppo poche pagine o tutt'altro che scevre da pregiudizi e da orrori. Cosicché, chi avesse voluto, molto ora possibile fare in questo campo, ma occorre appunto che qualcuno ritrovasse la volontà di sintesi e la serietà e profondità di preparazione, che stanno al fondamento del libro del Benadoni. Ora questo qualcuno, dal 1910 in poi, non s'è trovato, almeno fino ad oggi. Se ne toglie il saggio ricordato del Croce, che nella sua brevità ha carattere di sintesi provvisoria e di ritratto abbozzato a larghe linee e senza soverchie pretese, sebbene con una sicura, tutti gli altri lavori venuti fuori negli ultimi anni hanno aspetto d'indagine limitata e parziale.

C'è stato, è vero, un libro del Citanna, dal quale s'è detto fors'anche troppo male, e che aveva appunto o pareva aver l'ambizione d'esaminare il problema poetico del Foscolo nella sua integrità e totalità. Ma anche in quest'opera il difetto principale deve trovarsi proprio, non tanto in certi ingenui paradossi che lasciarono sconcertati e scandalizzati i nostri ambienti universitari, quanto nell'arbitraria limitazione o mutilazione del problema critico. Invero il Citanna, sulla base di un suo pregiudizio, che a torto egli credeva poter far discendere logicamente dalla concezione crociana della poesia, limitò il suo esame alla lirica pura, escludendo tutta la preparazione umana, letteraria, filosofica senza la quale è impossibile poi comprendere quella davvero, trascurando, come se non fossero, tutte le prose, persino il *Jacopo Ortis* e le lettere. Ne vien fuori una descrizione nuova ed aliena del poeta, pur fra molte osservazioni particolari che dimostrano l'intelligenza e il gusto squisito del critico.

Poiché l'opera sintetica e conclusiva sul Foscolo, che da molto s'attende, è mancata finora, o le recenti celebrazioni centenarie han mostrato così scarsa volontà e capacità di sentire a meditare l'opera del poeta, che cosa resta da dire al cronista, tranne la sua tristezza o il suo pessimismo? Cose queste ultime, delle quali il discorrere altrui può guastare non in chi parla meno che in coloro che ascoltano. Senonché — tutti lo sanno — la realtà non è mai così brutta come a prima vista appare: osservandola più da vicino vi si trova sempre alcunché di buono. Così, anche in questo nostro caso particolare, sarà giusto dire che qualche progresso,

o talora notevole, s'è pur fatto in questi ultimi anni nel campo delle critiche foscoliane, anche se ciò non è avvenuto per merito dei giornalisti, bensì, come quasi sempre, degli studiosi dotti e seri, degli «eruditi», per intenderci, o dei «professori».

Alcuni aspetti della complessa e ricchissima anima del poeta son stati meglio indagati a profondità; le sue massime opere poetiche, fatte oggetto di analisi penetranti e di severi commenti, han riletto nuovi segreti. Sarà giusto, invece che soffermarsi a rimpiangere quel malissimo che non si è fatto, ricordare e raccogliere i risultati acquisiti di quel tanto (molto o poco che esso sia) che gli studiosi han pur dato in tempi recenti alla troppo ricca bibliografia foscoliana.

Si diceva or ora del Citanna, il cui libro appare nel suo complesso manchevole, insufficiente. Ma le osservazioni o le intere pagine buone in quel volume son pur molte e lo fan degno di attenta considerazione.

La critica moderna, si sa, tende anzitutto a distinguere in ciascun autore tra poesia o non poesia, cogliendo sottilmente le tracce d'una maggiore o minor sincerità d'intuizione a di espressione. E questo non è certo, come molti credono, lavoro inutile, né perdante, né ingiurioso ai poeti: a' quali nulla si toglie di ciò che essi hanno di veramente bello e grande.

Per esempio, ai sonetti foscoliani il Carducci aveva tribuito un'ammirazione, che a taluno poteva apparir generica, e quindi troppo indulgente. Il Citanna vi ha distinto abilmente molte correnti d'ispirazione di valore diseguale, talora altissimo, in altri casi minore o minimo. E le sue osservazioni paiono così giuste fondamentalmente ed assennate, che son entrato a far porta dei commenti scolastici più recenti. Ciò che vi poteva esser di troppo duro ed acerbo nella critica del Citanna ai Sonetti, è stato corretto da Giuseppe Manacorda in quei suoi *Studi foscoliani*, che, opera d'un dotto solitario, hanno un fascino di gentile umanità troppo remoto a strano all'età nostra volgare o leggera. Analisi sapienti e sottili ha dedicato il Manacorda ai sonetti, specie a quei tre d'amore cari al Carducci: «E tu sei carmi», «Perché taccia il rumor», «Meritamente». Egli sa cogliervi il formarsi progressivo dell'animo poetico foscoliano che si va poco a poco svincolando dalle imitazioni giovanili e vien conquistando faticosamente la sua natura. Nello pagina del Manacorda il Foscolo non vien isolato a quasi immerso in un'atmosfera d'astrazione, come in quella del Citanna, bensì vive nel suo tempo o fra gli scrittori d'ogni età a lui cari o a' quali si riattece in vario modo, o appare così più vero e più a suo agio, come un libro di poesia fra molti libri nella biblioteca d'un umanista. Il Manacorda sa con precisione e con finezza parlarci, a proposito dell'ode alla Pallavicini, del «profumo nuovo di quel classicismo, che si afferma solo nell'ultimo decennio del secolo XVIII col Ifolderlin, con lo Chanier, col Foscolo: ivi l'eterno contrasto della bellezza o della morte; dell'amore che avvinco o del grande mistero che li attende; ivi un velo grigio di tristezza che allaccia i puri fiorenti fantasmi greci e romani». E a proposito del sonetto «Così gli interi giorni», si dirà che egli appare «detto da una Petrarca notturno, ammodernato alla settecentesca». E per il sonetto a Firenze, riavvolgerà «taluna delle grandi odi carducciane, ove alla donna amata forante di giovinezza a di grazia è dato per sfondo il Medioevo». Questa finezza di riaccostamenti, unita a una dottrina profonda che permette al critico di cogliere mille risonanze di poeti classici che sfuggono all'inesperto, riappaio nel bel commento dedicato ai *Sepolcri* dal Manacorda, o anzi si trasforma talora in un virtuosismo eccessivo, volgendosi a cercar ricordi di scrittori greci e latini, anche là dove le somiglianze d'ispirazione appaiono meno evidenti, come ne' versi romantici sulla «funerea campagna» abbandonata o paurosa.

L'opera poetica del Foscolo che ha tratto maggior vantaggio da' più recenti studi foscoliani è stata indubbiamente quell'insieme di liriche e frammenti lirici, che vn sotto il nome di *Grazie*. Anche in questo caso per merito in parte del Citanna, che ne ha additato con sapiente analisi la modernità, mostrandovi il preannuncio dello più recenti vicende della nostra letteratura fino a D'Annunzio; e in parte anche che maggiore per merito del Croce, il quale ha dimostrato come anche nella *Grazie* la «linea classica» sia costantemente mantenuta, come cioè «non mai in tutti questi, che materialmente sono davvero frammenti, ci sia il frammentario del dilettantismo, che si stende in superficie e gode della propria virtuosità ed arricchimento agli occhi e povero all'anima». Il problema delle *Grazie* si va così trasformando: alla ricerca affannosa di ricomporre in un sistema, che dov'esser sempre esser più o meno arbitrario, le pagine lasciate sparse e frammentarie del poeta, si sostituisce una contemplazione più veramente storica ed estetica, agli occhi della quale i frammenti composti in tempi ed occasioni diverse appaiono veramente come altrettante liriche indipendenti una dall'altra e di diseguale, ma talora grandissimo valore. Ciascuna dev'essere quindi studiata per sé, senza asservirla all'artificio e tardo e vano desiderio del poeta di comporre un vasto poema su una trama di complicati simbolismi. In tal modo apparirà meglio quella bellezza poetica dei frammenti, che i pre-

giudizi ora vinti avevano oscurata o compressa, impendendola anche alle viste acute ed esorta del e Sanctis.

Un altro aspetto dell'anima foscoliana che si è venuto in questi anni a poco e poca rivelando e precisando, fuor d'ogni ammirazione superficiale o generica, ne' suoi mariti altissimi e ne suoi limiti, è l'opera di lui come critico letterario: la quale non ha, noi Foscolo, come in altri poeti, importanza secondaria a margine, bensì è attività che occupa ed assorbe, in corti periodi, tutto il suo spirito, e non si disperde in intuizioni frammentarie, per quanto geniali, ma si svolge secondo una linea logica ben chiara e determinata.

A definire i meriti e i difetti della critica letteraria foscoliana han lavorato molti studiosi: in questi ultimi anni, con intelligenza o in modo proficuo. Ma un'opera soprattutto ci è caro ricordare qui, nella quale quell'aspetto dell'animo del Foscolo è descritto affina nella sua compiutezza o collocato nelle luce de' suoi tempi e, ciò che più importa, studiato sulla base d'una conoscenza non parziale ma compiuta e sistematica della personalità foscoliana. Vogliam dire l'*Introduzione* premissa da Masio Fubini ai *Saggi letterari* del Foscolo, scelti ed annotati da lui per le edizioni della Utet.

Il Fubini illustra anzitutto la formazione della mentalità critica foscoliana, attraverso la ricca esperienza di vita, e il tumulto de' sentimenti o della passioni; poi mediante la personale fatica letteraria e poetica, che inscena al Foscolo il valore reale della parola consacrata dall'ispirazione dei grandi; e infine con l'affermazione che lo dispose ad intendere il carattere religioso e universale della poesia. «Da una sola radice rampollano la poesia e la critica del Foscolo: ...in questa unità è la modernità del Foscolo. Il poeta non si fa critico per porre dei limiti alla propria attività e formulare leggi o difensori dai letterati avversari, come il Tasso e il Corniello, non discorre ampievolmente di poesia, come il Voltaire, ma, poeta fra poeti o uomo fra uomini, sente nelle opere altrui pulsare il medesimo cuore che nello proprie».

Sebbene rare ed incerte siano le definizioni dell'arte nel Foscolo critico, pure in lui sono sempre presenti i due fondamentali concetti dell'autonomia della poesia e dell'individualità di ciascuna opera poetica. Attraverso la sua esperienza di traduttore a la profonda meditazione che l'accompagnarono, il Foscolo fu condotto a sentire, nella sua complessità, il valore reale o singolare d'ogni parola di poeta. In ciò è forse la maggior novità della sua critica: «In coscienza dell'individualità irriducibile di ogni poesia acquista nel Foscolo concretezza nell'esame delle singole espressioni: lo spirito dei tempi, il genio cessano di essere frasi generiche, e non il poeta in astratto, ma la singola parola è intesa del Foscolo nelle sue storicità».

La sua inettitudine ad organizzare in una sintesi vasta ed organica le particolari affermazioni, impedi al poeta critico di sviluppare in tutte le loro conseguenze questi suoi nuovissimi principi. Così che rimasero in lui, frequenti e diversi, i residui dell'antica retorica: e specialmente — debolezza massima — la negazione del nuovo in arte, la convinzione che «il numero delle idee è determinato», o l'artista si limita a combinarle ogni volta in modo diverso ed originale.

Perciò chi voglia veder davvero ne' suoi limiti storici l'attività critica foscoliana, dovrà guardare non all'Ottocento, bensì al settecento: e sentirà allora «come il pensiero di questo esule perpetuo, travagliato da tempestose passioni, abbia profondo rodere nel pensiero europeo, o vedrà in lui confluire «le più diverse correnti, il razionalismo del Gravina o del Conti e l'idealismo del Vico, e l'orizzonte del Muratori, e la polemica illuministica del Voltaire e dai suoi seguaci italiani, o la passione di Rousseau e di all'Alfieri, o il proromantismo del Cesarotti e le aspirazioni neoclassiche; e insomma scoprirà nel Foscolo il critico più completo e più ricco del secolo diciannovesimo».

Il Fubini illustra queste sue affermazioni, con un'analisi sottile dei risultati della molteplice opera critica del Foscolo: ed esaminando il saggio *Della nuova scuola drammatica in Italia*, mostra come il Foscolo, pur superando in certo modo le teorie del romanticismo, con quel suo tener l'occhio fisso all'autonomia dell'arte, disconoscita e negata dai Manzoni e dagli altri romantici italiani, d'altra parte rimane inferiore a quelle teoriche o tanto più alla critica del Ilo Sanctis, in quanto in lui è assente «la considerazione dell'opera artistica come organismo ideale, propria del Romanticismo».

Da questo nostro riassunto debbono necessariamente restare esclusi gli sviluppi singoli o le analisi ragionate del Fubini, così lucidi e sottili, così pieni di affettuosa penetrazione. Perché appunto, come abbiamo detto, il precario maggiore del Fubini è quello d'aver visto il Foscolo in tutta la complessità dei suoi aspetti, come una persona viva: come il più fecondo rappresentante — per usar le sue parole — nella critica, così come nella vita nell'arte, dello *Stir and Druy* italiano.

N. S.

NOTE DI TEATRO

Silvio d'Amico

E poichè uedevo, e ripeteva, che u teatro il palcoscenico non fosse la poesia, ma il pubblico, così pensò, e si dichiarò, che tutto il cruento del critico consistesse nel far tutto a costui pubblico del come e perchè un'opera gli era piaciuta, e un'altra dispiaciuta. Tutto questo era una logica semplicistica, essenziale, schietta, ignara di veri problemi estetici, ma facilmente accessibile a tutti: il che fece credere a tutti d'intendersi l'arte; e fu una soddisfazione geniale.

S. D'Amico, Sarego.

A rileggere i due volumi che nel D'Amico dotto fama di critico drammatico (*Maschera, il teatro dei fontecchi*), pare, a chi sia pensoso delle sorti del nostro teatro, di rimettere piede su di un terreno ben solido dove, dopo vari altalenar di dubbi e di tentativi, il passo si rifaccia franco e spedito e i contorni delle cose vengano ad assumere un cordiale aspetto nitido e riposato.

Nessun'eco di cronaca, ma questa assunta esplicitamente a pretesto; nessun contenuto dilettantismo, nessun frettoloso impressionismo; alle lusinghe della boutade e dello sciorio, preferiti i cammini larghi e lenti della dimostrazione che svolge i suoi temi pacati e severi, se pur talvolta, sotto sotto, impazienti: perchè il D'Amico, scorte le debolezze di un dramma o di un'interpretazione, vorrebbe emendare concludendo, per poi passare ad un altro dramma, ad un'altra interpretazione: ma poi, ricordandosi del lettore che dev'esser condotto per mano, di tappa in tappa, eccolo a rifarsi da capo, ponendo senza altro l'intelaiatura di una recensione che finirà per trasmutarsi nel saggio.

E' proprio questa fisionomia pacata e architettonica che distingue il tono della critica drammatica del D'Amico. Non il fiorito, elegante esordio di un Simoni, non il sorriso o l'ammiccio d'un Ramperti, non il taglio perentorio di un Lanza, u il soliloquio di un Pragn: un piglio largamente informativo, sottilmente indirizzato a creare sfondi e a stabilire correlazioni, che ben presto profila tutto lo scheletro del saggio nel quale, generalmente, il problema particolare che l'ha originato viene poi raccolto o risolto nell'ultima parte, dove confluiscano i motivi essenziali e preparatori, in un'ultima sintesi che il problema risolve.

Succeduto a Domenico Oliva come critico drammatico dell'Idea Nazionale, succeduto ad Edoardo Boutet nella cattedra di storia del teatro nella scuola di recitazione di Santa Cecilia, si potrebbe dire che il D'Amico abbia ereditato dall'Oliva la vasta, scrupolosa preparazione e, dal Boutet, l'intransigente severità unita a quell'intima passione per il teatro che nel Boutet raggiunge il dramma del novatore che è costretto a vedere incomposti i suoi sforzi.

La sua chiavovoggenza fredda e serena, che non perdona errori o debolezze, ed il fervore che pone nel seguire ogni nuovo saggio teatrale, fanno del D'Amico, col Tilgher, il vero sagace critico del nuovo teatro: e gli entusiasmi del Tilgher, sovente sistematici, hanno la loro giusta contrapposizione nelle limitazioni del D'Amico, che, non appena definito un nuovo tentativo al quale si era dapprima proteso con vive segrete speranze, non può quasi colarlo il suo disappunto: professore che, ad ogni costo, non può fare a meno di bocciar lo scolaro che poteva essere il prediletto.

Ecco la composizione di un Shaw 1920: «... quando porta all'assapora la sua mania divenuta fine a se stessa, non è altro che uno Scrite o un Sardou alla rovescia (vale a dire, un autore di teatro che risolve l'arte in un problema meccanico). Che egli apra una porta là dove quegli altri la chiudevano, eh'egli faccia entrare un personaggio nel momento in cui gli altri lo facevano uscire, ciò non impedisce che in ultima analisi egli attribuisca, come quelli, la suprema importanza alla porta aperta o chiusa, all'entrata o all'uscita di rito... Tutta la sua arte, in fondo, non è che una critica dell'arte degli altri, ossia del modo con cui gli altri artisti hanno fin qui rappresentato sulla scena gli uomini e la vita. Ma non una critica implicita in una visione nuova. E' una critica teorizzante, disputante di continuo. Le sue creature non agiscono e non vivono: sono soltanto cose da una perpetua libidine di discussione. E' evidente che esse non prendono gusto se non a parlare, e ad ascoltarsi. Si atteggiavano, si premono le botte e risposte, si mettono continuamente in mostra. E fanno gli inglesi: possono da inglesi davanti all'obiettivo».

Questo critico che, pure nel 1920, nell'entusiastica stagione delle parabole, delle confessioni, degli apologhi, delle visioni, delle avventure ecc., prima d'iniziare uno studio sul teatro del grottesco (ove se ne eccettuò *La maschera e il volto*, fenomeno di un'arte in cui gli stessi creato non sia più credere alle proprie creature) non esitava di citare l'«Introduzione alle arti del disegno» di Vasari.

«Le grottesche sono una specie di pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamento di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria: il che facevano in quelle tutte sconcertate di mostri per strattezza di natura o per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno quelle cose senza alcuna regola, appiccando a un sottis-

simo filo un peso che non si può reggere, a un cavallo le gambe di foglie, e a un uomo le gambe di gru, e infiniti scarpelloni e passerotti; e chi più stranamente immaginava, quello era tenuto il più valente».

Ma il D'Amico ci è particolarmente caro ed attuale per essere uno studioso dell'interpretazione teatrale, e per saper reagire, talvolta rudemente, a tutto quel che può essere stato ed è sopravvalutazione e deformazione del problema scenico. Perciò la scenografia, e soprattutto la nuova scenografia, non desta in lui che un interesse secondario; e tutti i nostri attori, tranne la Duse, hanno avuto da lui, forse unico, delle accoglienze che non avranno certo ricevuto in loculi.

Lo stesso Novelli, in Shylock, è il magnifico creatore di un «personaggio», ma non è l'interprete di Shakespeare; l'Amleto del Ruggeri è un Amleto cantante, esteriore, sfacciatato: non è più l'«immobile» Amleto di Shakespeare; il *Macbeth* dello Zaccani, interpretazione nulla di un interprete adatto soltanto a certe opere del teatro naturalista e ad altre di una certa comicità taurina; le lamentose cadenze, tra puerili e dialettali, che una Gramatica ha derivato da Lisa, la piccola fiorita stracciona di *Figliame*, non possono esprimere la Rebecca di Rosmersholm; l'Oswaldo dello Zaccani non è più che un organismo in decomposizione, che affascina il pubblico soltanto per le sue stigmate patologiche; *La locandiera* del Talli è quella della vecchia e men buona tradizione degli attori italiani; il *Sonsone* di Lucien Guitry è inferiore a quello del Ruggeri; il «canto» della Melato non è quello che seduce; la Galli non è nemmeno una vera attrice comica: è una pupattola straordinaria, uno straordinario numero di caffè-concerto; ed i migliori dicitori di versi, infine, saremo sempre noi stessi, a bocca chiusa.

Affermazioni severe, sovente meritorie. Perché, per il D'Amico, l'interprete non può, non deve essere l'elemento predominante nell'opera teatrale: né il *maître* di buona memoria, né il nuovissimo despota, così come lo vorrebbero parecchi teorici teatrali di questi ultimi tempi: ma il collaboratore del poeta, tutto sacrificato e devoto all'opera del poeta: la quale non potrà mai essere un pretesto alle manifestazioni arbitrarie dell'interprete. E poichè particolarmente i nostri comici, che ancora sentono troppo impudica l'eredità della commedia dell'arte, son portati a considerare l'opera del poeta come un canovaccio sul quale imbastire e ribadire le situazioni più favorevoli alle loro predilezioni (stile di dizione, atteggiamenti, truccature - altrettanti «cavalli di battaglia») e poichè l'incoraggiare comunque tale tendenza sarebbe da noi più dannoso che altrove, data la tradizionale incultura dei nostri comici, pari soltanto alle loro doti native: così il D'Amico crede di doversi opporre alle poche nostre teorie dell'interpretazione (per il Croce, variazione di un tema dato dall'autore, per il Gobetti opera di un commentatore e d'un critico).

La posizione del D'Amico non può essere che nettamente contrastante con quella del Croce, la cui teoria, portata alle sue estreme conseguenze, dovrebbe concentrare tutto il significato di una rappresentazione teatrale nella figura degli interpreti, e soltanto incidentalmente nell'opera del poeta: e allora, col Croce, potremmo pienamente giustificare il vecchio proposito del Museo che voleva emmentarsi nell'*Otello* di Shakespeare, garantendo che, senza mutare una sillaba del testo, sarebbe riuscito a far sbellicare dalle risa qualsiasi pubblico. Parodia, non interpretazione. Riconoscendo che anche una parodia può essere un capolavoro, e lasciando ad altri focoli benintenzionati di sfoderare le parole d'uso - dal sacrilegio alla profanazione.

Alla posizione gobettiana il D'Amico non può, suo malgrado, non sentirsi più vicino. Soltanto ci pare che, nella sua genericità, quella del D'Amico comprenda ed amplii quella del Gobetti. Quando questi afferma che l'opera dell'attore è simile a quella del critico, attribuisce all'attore lo stesso compito che gli attribuisce il D'Amico, l'attore deve anzitutto rivelarsi l'opera del poeta: e in questa fase, che si potrà anche chiamare di necessaria preparazione, il compito dell'attore sarà proprio quello del sensibilissimo lettore e dell'indagatore essenziale: del critico. Ma poichè l'attore, in quanto attore, non deve esprimere la rivelata scoperta del suo autore mettendosi a tavolino, ma deve rendere tangibile e controllabile questa sua scoperta da un palcoscenico al pubblico d'un platea, così dovrà l'attore — e soltanto allora sarà veramente attore, interprete — scoprirsi e rivelare quei determinati quadri scenici, quei toni e quelle gamme di dizione e d'atteggiamenti che rispondano alla rivelazione critica che del dramma ha avuto.

Compito delicatissimo e duplice, che non può esser scisso in uno schema cronologico: e che non può fare a meno di nessuno dei suoi due termini fondamentali, che si permano a vicenda. Altrimenti ogni buon critico dovrebbe essere buon attore; o si dovrebbero accettare, col Croce, certe interpretazioni che hanno soltanto in coerenza dell'attore che ha saputo crearsi un «suo» personaggio, un «suo» dramma, prendendo quelli del poeta soltanto come servizievoli punti di partenza, subito dimenticati o, almeno, trascurati.

L'interprete di un artista che può essere, sì, neanche un'ideale traduttore, all'ideale commentatore di un'opera che si è manifestata in scene e in battute: ma l'interprete è soprattutto l'artista che si vale di mezzi che sono soltanto suoi e tali da poter rendere legittima l'affermazione dell'esistenza di un particolare problema, quello dell'interpretazione teatrale.

L'attore che non sappia modulare in propria voce o disciplinare i suoi gesti, il capocomico o il direttore di scena che non sappiano trovare gli sfondi necessari alle persone di un dramma, potranno essersi rivelate tutte le necessità critiche di un dramma: ma, non potendone poi intuire ogni sfondo ed ogni battuta, ravvivandoli e fondendoli nell'interpretazione, non saranno mai degli interpreti. Così come non sarà mai un pittore quel tale che con infiammata, colorita parola, sappia descrivere un suo quadro ancora inesistente, tanto da farlo intuire: e che non sappia poi rappresentarlo sulla tela. Sarà essere un poeta: ma non un pittore. Ci avrà cauto il suo quadro: ma non ce l'avrà dipinto.

Riconosciuta al critico la facoltà di rivelare il poeta, l'attore dovrà darci in un quadro animato, plastico e vibrante, i motivi e le scoperte del critico. Non basta che la Duse abbia intuito criticamente tutta l'angosciosa tormentosa incertezza della madre di Oswaldo dinanzi al pastore Mauders, prima di trovare ogni indugio: «Finora ha parlato lei, signor pastore»: ma sarà stato necessario il suo divenire all'intuizione e alla scelta dei mezzi d'espressione scenica. Ed allora avremo assistito, con vivissima commozione, a quei piccoli, insofferenti moti del capo: e a quel desiderio di parlare che le faceva socchiudere le labbra, per poi tornare a serrarle di colpo, come sopraffatta d'un tratto dall'angoscia del suo segreto e dall'incomprensione del pastore: e a quell'immobilità gleale un merletto della veste, lo sguardo a terra: e a quell'indimenticabile accarezzare con mano tremante la costola d'un libro sul tavolino, libro che continuamente spostava come a trovare in quella piccola parvenza di lettere predilette, e condannate dal pastore, un concreto punto d'appoggio e di decisione. Piteiff ci dà delle interpretazioni sovente compiute, poichè è indubbiamente un grande direttore di scena: ma quando deve disciplinare, accanto ai suoi attori, se stesso, poichè è un mediocre attore, queste sue interpretazioni personali ci rivelano ogni intenzione, e le intenzioni delle in-

tenzioni, quasi sempre criticamente fondate, ma non artisticamente espresse: ed abbiamo allora un interprete che, come attore, è più critico che interprete. Novelli ci ha dato delle interpretazioni criticamente errate, ma potenti come espressione scenica: interprete più attore che critico. Nelle interpretazioni della Duse, infine, l'opera del critico era perfettamente calata in quella dell'attrice: e poichè l'intuito critico era in lei pari alle sue prodigiose virtù d'attrice, le sue interpretazioni ci appaiono come le più notevoli che abbia avuto il nostro teatro, e per le quali non può esservi che il ricordo di un commosso, riconoscente consenso.

Questi ci pare che possano essere gli sviluppi e le conclusioni degli enunciati del D'Amico, in gran parte convincenti, soprattutto quando pone a corollario la necessità, nell'attore, di un'affinità di temperamento con le creature del poeta «senza cui, è inutile illudersi, un attore, per grande che sia la sua capacità di trasformarsi, non può rendere in creatura d'un poeta». Altri invece ci sembrano meno persuasivi: come l'affermazione che un'opera teatrale possa essere compiutamente rivelata soltanto da un palcoscenico, e che l'autore, scrivendo un dramma, debba contare sulla collaborazione dell'interprete. (Se un lettore, leggendo Shakespeare, non ha dinanzi a sé, compiuto, un dramma di Shakespeare, tanto peggio per quel lettore. Se un attore, scrivendo un'opera di teatro, sente il bisogno di dover contare sull'opera integrante di un interprete, tanto peggio per quell'autore).

Ma l'atteggiamento del D'Amico di fronte all'interprete esige, da questo, un'opera di preparazione e di cultura che possa renderlo indipendente da ogni improvvisazione. Atteggiamoci tra i migliori di quanti sono stati presi per risolvere le sorti del nostro teatro, poichè il D'Amico crede che non «sarà praticamente possibile attuare nessun rinnovamento del nostro teatro, se prima non si sarà attuato il rinnovamento della mentalità di chi lo spadroneggia: l'attore».

MARIO GROMO.

LA GIOSTRA DEI PUGNI

La saggezza di Nestore

Odo intorno, e in un intorno piuttosto largo del punto su cui sto impennato, molti ebe timidamente arrischiare giudizi sulle mie varie contese, come su molte altre contese, con l'aria di persone sagge. E dicono che le mie dotte son giuste e ben date, ma però... anche quelli che lo ricevono, poveretti, non avrebbero tutti i torti, per questa o per quest'altra ragione che ognuno sa. Odo similmente voci che si affaticano a proclamare la necessità di una conciliazione tra l'europismo e l'italianismo, tra il Novecento e l'Ottocento, tra l'idealismo e il positivismo sulla base di un equo protocollo di amichevole condonismo. E leggo giornali che vantano come un gran merito la loro saggia superiorità alle controversie e ai dissensi.

Questa mi pare la saggezza di Nestore Nello, dalla cui bocca usciva l'eloquenza a fiotti dolce come il miele. Avete mai osservato in che cosa consiste questa famosa saggezza, il cui peso grava su tutta l'*Iliade* o, per fortuna, solo su un par di canti dell'*Odissea*? Nestore si alzava solennemente, e lasciandosi la prolissa barba, cominciava il suo discorsello col ricordare a tutti quanti che egli era molto vecchio e quindi molto saggio, o che la sua esperienza era tale da non potersi metterlo a paragone nessuno, e che gento di molto maggior valore dei presenti aveva dato retta ai suoi consigli; poi se ne usciva con pareri di questo genere: «Tu, Agamemnone, che pur sei prepotente, non togliere a costui la fanteiulla, ma lascialgli il premio che già gli diedero i figli degli Achei. E tu, Achille, non metterti violentemente in urto col re, posto che a nessuno re scottato toccò mai tanto onore come a lui. E' vero che tu sei più forte, e che una flea ti ha messo al moudo: ma egli pure ti supera perchè ha più additi di tu. Cessa il tuo sdogno, Atreide; o Achille io prego di lasciar da parte l'ira, lui che di tutti gli Achei è grande baluardo negli orrori di guerra».

Quando poi non c'erano contese o parlava uno solo, Nestore trovava sempre opportuno ricordarsi di essere molto saggio per dargli infallibilmente ragione.

La mistica della comprensione

Che volete? Sono stato due mesi senza potermi sedere al caffè e chiacchierare di queste cose: e ho proprio bisogno di stracchiarmi a forza di urtoni. Torzo urtone. Coloro che più mi danno sui nervi sono i non mai spenti fautori di quella mirabile setta critica che è la «mistica» del «capire» e del «non aver capito». Setta di antiche origini e di consolidata autorità, come tutte quelle che si cingono di mistero.

Si dice da costoro e, dietro a loro, dai più: «Di fronte a un poeta, a un'opera d'arte, si tratta essenzialmente di capire. C'è chi capisce e chi non capisce. Per esempio il tale illustre critico ha detto una quantità di sciocchezze sul tale poeta, perchè non lo capisce: e non o'è rimedio. Nui, che siamo in grado di capire, lo

dichiariamo grandu, grandissimo. E pazzo chi dice il contrario. Chi non vuol esser pazzo, cerchi di capire».

Tanta superbia deriva invero da una sorta di mistico senso di possedere, soli e nel mistero, la verità. «Capire» sarebbe a motter le cose in chiaro, quasi un contatto segreto con la poesia, un dono che a pochi è dato, una specie di intuizione miracolosa e geniale. La sua caratteristica principale sarebbe di non poter dar luogo a nessuna spiegazione positiva, e di non poter esser in alcun modo comunicata a chi non è fra gli eletti. I quali amano costituirsi in una nobilissima casta, o occuparsi di esaltar se stessi o di deprezzare gli altri. Chiedero loro elucidazioni e commenti, o invitarli a una discussione seria e posata, è affronto inescusabile.

In realtà questa smania ed esaltazione del «capire» è la mascheratura più o meno abile e accorta di una vera e propria impotenza critica. Questa vantata comprensione della poesia e dell'arte non è altro infatti che una corta capacità di rievocazione e di commozioni, quale possiede ogni animo raffinato o sensibile, che permetta di accostarsi all'opera d'arte e di sentirne oscuramente la grandezza e la forza, ma che è inevitabilmente legata all'individuo e anzi al momento: ossia è, a dir bravo, «qui corto non so che» celebreremo in cui si riassunse l'oscuola del gusto per i primi suoi scopritori. Ma da questo stato di esaltazione o di commozione all'opera del critico il divario è grande: poichè esso è per sua natura privo di discernimento e di giudizio, di legato a motivi «passionali» e sentimentali (per sé non estetici, e talora oscura, anzichè favorire, la chiarezza del giudizio. Tanto è vero che i sopra detti intenditori e interpreti, quando scendono dall'altare per spiegare al popolo un po' di vangelo, non sanno altro che rievocare e ripetere o rifare artificiosamente l'opera del venerato poeta: facendo sorgere solo il desiderio di conoscenza per diretta lettura o senza pericoloso intronismo. Di questa specie, notoriamente, sono i pascoliani; e talora, purtroppo, anche i leopardiani o i mazsoniani. Nè v'è luogo a stupire: posto che tali conseguenze nascono di necessità da tutti i culti letterari e da tutto lo religiosi poetiche, che hanno sempre bisogno di iniziati.

Il critico paga, è vero, col sacrificio di qualche costellazione poetica il prezzo della sua individualità sicura o coesistente; e rinuncia, per amore del vero, a molto dolci e ineffabili commozioni. Ma non può essere critico se prima non si convince della inconsistenza dell'ineffabile, della vacuità del vago e dell'oscuro; se non riesce a degnare il suo gusto dalle suscettibilità passionali o sentimentali. Allora solo, con pacato animo vagliando e ragionando, egli riesce, o non altri, a capire.

UXO DEI VERRI.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Società ANSADINA UNITIPGRAFICA PIRELLA